

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 17 – 2021

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 17 – 2021



ISSN 2217 -3951

ZBORNIK

SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU 17 – 2021

THE JOURNAL

OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE 17 – 2021



1838

ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
17 – 2021

THE JOURNAL OF MODERN ART HISTORY DEPARTMENT
FACULTY OF PHILOSOPHY UNIVERSITY OF BELGRADE
17 – 2021

IZDAVAČ: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

ZA IZDAVAČA: prof. dr Miomir Despotović, dekan

UREDNIŠTVO: prof. dr Lidija Merenik (Filozofski fakultet, Beograd) – odgovorni urednik
prof. dr Simona Čupić (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Dragan Čihorić (Univerzitet u Istočnom Sarajevu)
dr Ana Ereš (Filozofski fakultet, Beograd) – izvršni urednik

IZDAVAČKI SAVET: doc. dr Tijana Palkovljević Bugarski (Galerija Matice srpske,
Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad) – predsednica
prof. dr Jasmina Čubrilo (Filozofski fakultet, Beograd)
prof. dr Roksana Pana Oltean (Univerzitet u Bukureštu)
doc. dr Lovorka Magaš Bilandžić (Sveučilište u Zagrebu)
doc. dr Iva Paštrnakova (Univerzitet Komenskog u Bratislavi)

GRAFIČKO OBLIKOVANJE: Dosije studio, Beograd

LEKTURA I KOREKTURA: Svetlana Stojković

PREVOD: Nikola Gradić

ŠTAMPA: JP Službeni glasnik, Beograd

TIRAŽ: 300

ISSN 2217-3951

NASLOVNA STRANA: Ivan Radović, *Autoportret*, 1919, ulje na platnu, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Realizaciju ovog broja Zbornika podržali su Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja i
Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije.

SADRŽAJ / CONTENT

PRILOZI / CONTRIBUTIONS

- Lidija Merenik 7
MAPIRANJE 1921. GODINE.
STOGODIŠNJICA REFORMATORSKIH I AVANGARDNIH POJAVA, PROTAGONISTA I POKRETA U SRPSKOJ
UMETNOSTI
- Annabel Ruckdeschel 25
ÉCOLE DE PARIS IN AND OUT OF PARIS (1928–1930): A TRANSREGIONAL PERSPECTIVE ON THE EXHIBITIONS
OF THE "SCHOOL OF PARIS" IN VENICE, CAMBRIDGE, RECIFE, SÃO PAULO, AND RIO DE JANEIRO
- Bojana Popović 45
KOMERCIJALNI DIZAJN DUŠANA JANKOVIĆA
U VREME VELIKE EKONOMSKE KRIZE
- Vladana Putnik Prica 63
MODERNIZAM I OBRAZOVANJE:
USVAJANJE SAVREMENIH PRINCIPA PROJEKTOVANJA ŠKOLA U BEOGRADU (1930–1943)
- Dea Cvetković 77
IN MEMORIAM: ŽIVOT U RUŽIČASTOM
– OKRUŽENA OSTRVA KRISTA I ŽAN-KLOD
- POLEMIKE / POLEMICS
- Ješa Denegri 91
KRITIČKI OSVRT RASTKA PETROVIĆA NA IZLOŽBU GRUPE ZEMLJA U BEOGRADU 1935. GODINE
- Katarina Mitrović 101
SKULPTURA SLOBODNOG OBLIKA – NOVI SPOMENIK ZA NOVO VREME
SPOMENIK STRELJANIM ĐACIMA I PROFESORIMA MIODRAGA ŽIVKOVIĆA
- KRITIKE / REVIEWS
- Gordana Nikolić 131
SAVREMENA NOVOMEDIJSKA UMETNOST – POJMOVNO I ISTORIJSKO ODREĐENJE
- Sarita Vujković 143
NA JUG, NA JUG! IDEMO NA JUG!
– 30. MEMORIJAL NADEŽDE PETROVIĆ

PRIKAZI / REVIEWS

Milica Mihailović 155
U POTRAZI ZA IDENTITETOM

Jennifer A. Greenhill 161
TRUMP'S COURT ARTIST

NAGRADA „LAZAR TRIFUNOVIĆ“ ZA 2019. GODINU /
LAZAR TRIFUNOVIĆ AWARD FOR 2019

Simona Ognjanović 167
REČNIK MIGRACIJA:
JEDNO MOGUĆE TUMAČENJE DEVEDESETIH

IN MEMORIAM

Ješa Denegri 183
U ČAST ĐERMANA ČELANTA
(1940–2020)

Lidija Merenik 187
SEĆANJE NA SLIKARA ZORANA GREBENAROVIĆA (1952–2019)
ILI „EŠEROVA ZNAČKA“

PRILOZI

CONTRIBUTIONS

Lidija Merenik
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**MAPIRANJE 1921. GODINE.
STOGODIŠNJICA REFORMATORSKIH I AVANGARDNIH POJAVA,
PROTAGONISTA I POKRETA U SRPSKOJ UMETNOSTI**

Apstrakt:

Cilj ovog rada je da mapira avangardne i reformatorske pojave, protagonista i pokrete u srpskoj umetnosti oko 1921. godine. Godina 1921. je, kao u jednom dahu, izbacila čitav niz remek-dela koja se danas smatraju najvažnijim primerima moderne slike u srpskoj kulturi prve polovine XX veka, kao i avangardni pokret okupljen oko Ljubomira Micića i revije Zenit. Slikari poput Jovana Bijelića, Save Šumanovića, Petra Dobrovića i Milana Konjovića (uz uzorne prethodnike Branka Popovića i Mošu Pijade) koji deluju ranih dvadesetih, savladavaju ključne postulate moderne slike izrasle iz avangardnog mišljenja i reformatorskog eksperimenta: dvodimenzionalnost, nedeskriptivnost, antimimezis, konstruktivni pristup kompoziciji slike, poimanje slike za sebe i po sebi i njeno izdvajanje kao samostalne realnosti, kao objekta za sebe. Apsolutno je najvažnije da su pouke savladane na način da se dalje moglo krenuti primenom tih postulata, od kojih su dvodimenzionalnost i izdvajanje slike kao samostalne realnosti, kao objekta za sebe najjača dostignuća.

Ključne reči:

avangarda, modernizam, dvadesete godine XX veka, Zenit, Jovan Bijelić, Ivan Radović, Sava Šumanović, Milan Konjović

Obnova posle 1918.

Srbija je po završetku Velikog rata, u novoj državi, Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca savladavala posledice šestogodišnjeg ratovanja – od balkanskih (1912) do kraja Velikog rata 1918. i teškoće strašnog razaranja i opšteg osiromašenja. „Sa više od 1,2 miliona mrtvih (od toga dve trećine civila), Kraljevina Srbija je izgubila 28% celokupne populacije. Uz to je imala 114.000 ratnih vojnih invalida i oko 150.000 teško ranjenih civila.“ (Чалић 2001) Ratna materijalna šteta u Srbiji merila se milionima zlatnih franaka. Srbija je posle smrti kralja ratnika Petra I Karađorđevića (1921) morala da nastavi tamo gde je stala i zaostala početkom balkanskih i svetskog rata.¹ Umetnost je u ratu izgubila više perspektivnih umetnica i umetnika – Nadeždu Petrović, rodonačelnicu slikarskog modernizma u Srba (1915) i Mališu Glišića (1915), od svih slikara srpskog impresionizma najnaprednijeg i najviše sklonog eksperimentu sa formalnim i bojenim elementima i tehnologijom slike, tek na početku karijere Danicu Jovanović (1914, Austrougarska vojska streljala na Petrovaradinu) i Vidosavu Kovačević (1913, umrla od tuberkuloze), mlade slikarke koje su se nalazile na najboljem putu daljeg razvoja moderne slike u Srba, nastale u okrilju Nadežde Petrović. Godine 1920. tragično je preminuo i veliki slikar srpskog impresionizma Kosta Miličević. Dobar deo generacije najranije moderne bio je zaustavljen. Impresionizam je nastavio da traje u delima drugih viđenih umetnika, ali je to trajanje, uprkos darovitim ostvarenjima, zadržalo *status quo* poziciju u odnosu na nova umetnička stremljenja posle 1918/19. godine.

U Beogradu i Zagrebu primetan je polet nove generacije umetnika i kritičara posle impresionizma: krajem 1921. godine, Todor Manojlović i Stanislav Vinaver osnovali su biblioteku *Albatros*, u kojoj su publikovana neka od najvažnijih književnih dela srpskog modernizma. Ljubomir Micić je u Zagrebu (1921–1922, u Beogradu do 1926) pokrenuo *Internacionalnu reviju za kulturu i umetnost Zenit*, a Branko V. Poljanski *Svetokret* u Ljubljani. Godine 1921. Ljubomir Micić objavljuje, u *Zenitu* br. 2, *Zenitistički manifest*. Tokom 1922. u Zagrebu izlaze dadaističke publikacije *Da-da-Tank*, *Da-da Jok* i *Da-da-Jazz* (urednici Dragan Aleksić i Branko V. Poljanski). U Beogradu je osnovana Grupa slobodnih umetnika i Društvo prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić. Osnovan je i časopis *Sveske za umetnost i filozofiju Putevi*.² (Protić 1967) Objavljena su dela Crnjanskog *Dnevnik o Čarnojeviću*, Vinavera *Gromobran Svemira*, Rastka Petrovića *Burleska Gospodina Peruna Boga Groma*. Dragan Aleksić objavljuje *Dadaizam* i *Čovek i umetnost*. Ključni momenat ovog ranog preokreta, usred Srbije koja se tek oporavljala od stradanja i gubitaka, jeste školovanje srpskih umetnika mlađe

1 Srbija je, u današnjim granicama, 1921. imala 4.819.430 stanovnika, od toga 78,7% sa učešćem u poljoprivredi. Počinje i rana industrijalizacija: sa radom počinje železara SARTID, Fabrika tekstila u Paraćinu i Fabrika Potisje, za proizvodnju alatnih mašina. Usvojen je Ustav Kraljevine SHS (Vidovdanski ustav) 28. juna 1921, dok je 1. avgusta izglasan Zakon o zaštiti javne bezbednosti i poretka u državi (zabranjen je rad Komunističkoj partiji Jugoslavije). (Чалић 2001)

2 Videti više u: Protić 1967.

generacije u Pragu, Drezdenu, Krakovu, Rimu, Firenci i, najvažnijem od svih, Parizu. Pariz, paradigma kratkotrajne srpske progresivne moderne, postao je centar kako iz političkih tako i iz umetničkih razloga. Pariz za srpske umetnike ostaje ne samo vodeći umetnički centar već i opstaje kao svojevrsni kulturni idiom, bremenit istorijskim, političkim i kulturološkim slojevima tradicionalne vezanosti Srbije za Francusku. Kako objektivna, tako i često veoma subjektivna vezanost za Francusku i njenu kulturu neretko je poprimala oblike mita. Kao simbol savezništva u Prvom svetskom ratu i jakih emocionalnih veza proizvedenih u mit, ostaje i spomenik *Zahvalnosti Francuskoj*, rad Ivana Meštrovića, na Kalemegdanu u Beogradu, podignut 1930. od dobrovoljnih priloga Društva prijatelja Francuske i Društva nekadašnjih đaka francuskih škola. Na spomeniku piše: „Volimo Francusku kao što je ona volela nas 1914 – 1918“. „Francuski idiom“ imao je, osim emocionalnih i političkih veza, i presudnu ulogu u školovanju i formiranju srpskih umetnika tokom XX veka, i važnu ulogu u usvajanju modela Pariske škole kao prevashodnog formativnog oslonca srpske moderne umetnosti, kako u periodu do 1941. tako i posle 1950. Do 1918. godine srpski slikari se školuju u Beču, Minhenu i Pragu. Videćemo da je uloga Praga odigrala značajnu ulogu i u progresivnom radu mlađih umetnika, gotovo jednako kao i Pariz.³ Prag je ključan za rano formiranje Jovana Bijelića, Ivana Radovića i Milana Konjovića. Mladi umetnici svoju delatnost izražavaju i kroz, iste godine osnovanu, Grupu umetnika, no nailaze na otpor tradicionalističke i konzervativne kritike. Već oko 1920/21. vide se prvi konkretni rezultati nove, reformatorske generacijske misli, ideje novog, liberalnog, naprednog i avangardnog modernog slikarstva.

Branko Popović – Sezan ili Gogen?

Do oko 1919. godine, i Branko Popović (1882–1944), kao najdosledniji i najverniji tumač Sezana, Jovan Bijelić (1886–1964) i Petar Dobrović prolaze fazu tzv. „sezanzizma“. Ovom prilikom trebalo bi skrenuti pažnju na nešto starijeg Branka Popovića, koji je već 1909. godine u Parizu, pošto se prethodno školovao u Minhenu. U Parizu, kao državni stipendista, ostaje



Branko Popović, *Autoportret*, 1912, ulje na platnu, vl. Narodni Muzej, Beograd

3 Manje je poznat podatak da je Kosta Miličević bio prvi srpski student na Akademiji u Pragu.

do septembra 1912. godine, u udarnim godinama kubizma i u periodu koji odaje slavu Sezanu i Gogenu. Još za Sezanovog života, 1900, Moris Deni (Maurice Denis) slika *Hommage à Cézanne*. Kult Sezana počinje znatno pre ranih Pikasovih i Brakovih eksperimenata sa „modulacijom“ koji će ih odvesti do kubizma. I Gogenu početak XX veka konačno ukazuje veću pažnju i poštovanje, predugo ignorisanom i iz društvenih i kulturnih, građanskih krugova Pariza ekskomuniciranom zbog privatnog života. I sam je u samoprogonstvu, gde 1903. umire na ostrvu Hiva-Oa u Francuskoj Polineziji. Ova dva umetnika, čije slike je imao prilike da vidi, presudno su odredila rani put Branka Popovića, „najvećeg srpskog sezaniste“ kako tvrdi starija historiografija, a dodali bismo gogenovca u slikarstvu tog perioda. Iza sezanovskih pouka i uvida stoji očigledni osvrt na harizmatično, koloraturno, u boji pažljivo i prefinjeno, samo naizgled nesputano, u formi i strukturi strogo, slikarstvo Gogenovo. Svoje decidne afinitete Popović je pokazao vrlo rano i znatno pre naše umetničko-revolucionarne 1921. godine: u slikama iz 1912 – *Portretu Radoja Jankovića* i *Autoportretu*. Obe slike su u datom trenutku i u kontekstu rane srpske moderne avangardna dela, na način na koji je, 1921. godine, u svom dobu i kulturnom i društvenom miljeu avangardan *Autoportret s lulom* Mihaila Petrova. Popović, briljantnog intelekta, umetničkog dara i intuicije je među malobrojnim srpskim umetnicima koji, umesto sa impresionizmom, za prilike u Srbiji tako rano eksperimentišu sa elementima postimpresionizma. U *Autoportretu* i *Portretu Radoja Jankovića* uspešna asimilacija Gogenovog sintetizma očiglednija je od bilo koje druge pouke koju je Popović mogao primiti u Parizu. Ovo je dalje sintetisano u *Autoportretu* iz 1922. godine.

Moša Pijade – „Zurio sam u platna Manea“



Moša Pijade, *Autoportret sa japanskim lutkama*, 1916, ulje na kartonu, vl. Narodni muzej, Beograd

Među kratkotrajne sezaniste treba ubrojiti i kao slikara zaboravljenog Mošu Pijade (1890–1957) i Petra Dobrovića (1890–1942). Pijade, koji se najpre školovao u Minhenu, a potom 1909–1910. u teškim uslovima nemaštine, bez ikakve stipendije, u Parizu, istini za volju je kategorički maneovac (što je očigledno i u *Autoportretu sa japanskim lutkama*, 1916), a ne sezanista. Budući da u besparici nije mogao da slika, on obilazi muzeje i „satima zuri u platna Manea“. (Нешовић 1968, 57–58). Po povratku, slika pet autoportreta: 1910, 1911, 1916. i 1922, kao i onaj iz 1926, sa robi-

je u Sremskoj Mitrovici. Dalje nije imao kud, stoga su dirljivi pejzaži i dve uistinu besprekorne „sezanske“ mrtve prirode koje slika na robiji 1926, na kartonima i papirima koje u kazamatu može da dobije. I opet dalje nije imao kud, osuđen na dvadeset godina robije. U Mitrovici i Lepoglavi sa Rodoljubom Čolakovićem prevodi *Kapital* Karla Marksa, zatim, sam, i Marksov i Engelsov *Komunistički manifest* te Marksove *Bedu filozofije* i *Kritiku političke ekonomije*. U Lepoglavi portretiše Tita, koji se na robiji našao posle Bombaškog procesa.⁴



Petar Dobrović, *Mrtva priroda sa narandžama*, 1914, ulje na platnu, vl. Narodni muzej, Beograd

Petar Dobrović – mogućnost budućega

Školovan prvo na Akademiji u Budimpešti, da bi 1912. otišao u Pariz, Dobrović je rano za ovdašnje prilike uspeo ili pokušao da savlada ne samo sezanzizam već i postkubizam, kao i da te kubističke slike još brže uništi. (Čupić 2003, 28) Sve to najkasnije do 1919. godine. Ostao je samo jedan broj crteža, kao što su *Sedeći ženski akt* (1913) ili *Studija ženskog akta* (1913). Ostale su i sezanske kompozicije *Mrtva priroda sa narandžama* (1914), *Mrtva priroda na belom sa karanfilima* (1916), *Mrtva priroda sa jabukama* (1917) i dr. Mrtve prirode su rigorozne u kompoziciji, ali ne postižu labilnost i kinetiku Sezanova dvodimenzionalnosti. Ipak ih izvodi kao sledbenik, lišen svake emocije i besprekorno, kao da stvara omaž Sezanu. Neke od tih radova godine 1921. izlaže na drugoj izložbi



Petar Dobrović, *Sedeći ženski akt*, 1913, olovka na papiru, vl. Galerija Petra Dobrovića, Kuća legata, Beograd

⁴ Najraniji portret Josipa Broza uradio je Moša Pijade (1890–1957) u zatvoru u Lepoglavi 1930. godine. Susret Moše Pijade i Josipa Broza omogućen je razmeštanjem, tj. razbijanjem grupe dobro organizovanih sremskomitrovačkih političkih zatvorenika u različite zatvore. Pijade je februara 1930. prebačen u Lepoglavu. Tita je upoznao odmah po dolasku u zatvor. Više u: Merenik 2009.

Grupe umetnika i sukobljava se sa kritičarem Bogdanom Popovićem, velikim protivnikom nove umetnosti. Ali za brzog Dobrovića je vreme da krene dalje: „U mladim godinama sam bio impresionist. Kao kubist, tražio sam bitne oblike prostora i boja [...] danas vidim da u svojim radovima treba nanovo da sprovedem čisto slikarska načela, jer mislim da u pravom revolucionaru žive svi rezultati prošlih vremena, a njegovo treba da nosi mogućnost budućega.“ (Протић 1970) Dobrović će ubrzo krenuti tim putem traženja sopstvene slike. Tokom tridesetih, uz briljantne portrete, Dobrović je, istražujući dominaciju jake i čiste boje u slici, stvorio ogroman opus pejzaža i veduta, koloraturnih bravura u predstavama Dubrovnika, Hvara, Venecije... slikao je maslinjake i plaže, kasapnice i stare kuće, istorijske topose Dubrovnika... Našao je svoju sliku, svoje mitsko mesto i sebe uzdigao kroz ljubav i mit – Jadrana i Mediterana.

Milan Konjović – u inat Pikasu

Na Milana Konjovića (1898–1993), koji je najpre otišao u Prag, kod Vlaha Bukovca (Bukovca je napustio posle jednog sukoba oko korekcije crteža), u početku je izrazito snažno delovao češki kubizam, naročito od 1920, kada je priređena posthumna izložba Bohumila Kubište. Od te godine i Konjović počinje sa sezaniističko-kubističkim eksperimentom, videće se kasnije, sasvim nesaobraženim sa njegovim slikarskim afinitetima i temperamentom. Godine 1922. nastaje serija kubističkih slika, koje su mu očigledno bile izazov, ali ne i trajnije opredeljenje. Primerenije je da ih posmatramo kao dug češkom školovanju i Kubišti. To su *Siva mrtva priroda*, *Mrtva priroda*, *Kubistička mrtva priroda*, *Portret Kotura* (potonje uz očigledno kolebanje ka nemačkom ekspresionizmu). „Konjović je jednom rekao da su te slike njegov obračun s Pikasom.“ (Trifunović 1990, 23–25) Velika šteta, jer su te mrtve prirode među najboljim kubističkim ostvarenjima u srpskom slikarstvu. Za nastavak tog puta trebalo je Konjoviću više posvećenosti, hrabrosti, i odricanja od „središnjeg

puta“ novog realizma i klasicizma kojima se vrlo brzo okrenuo. Godine 1924. se obreo kod Andrea Lota. Tu je ostao dve nedelje, okrenuvši se sasvim klasicističkim evokacijama novog realizma. Godine 1923. slika „tvrd, čvrsto, utegnuto“. (Trifunović 1990, 23–25) Boravio je najpre u Pragu, a zatim slikao na Braču i na Moravi. *Autoportret s cigaretom* (1923) dvadesetpetogodišnjaka Milana Konjovića nastaje u prelomnim godinama za njegovo prvo slikarsko



Milan Konjović, *Siva mrtva priroda*, 1922, ulje na platnu, vl. Galerija Milan Konjović, Sombor

sazrevanje, u godini između kubističkih eksperimenata i docnijih sklonosti francuskom tipu novog realizma i „povratka redu”. Prekretnica i kolebanje, „u besnom samomučenju svojstvenom našim ljudima da žele da osvoje ono što nije njihova oblast” (Trifunović 1990, 29), što se sve čita na licu *Autoportreta*, kod Konjovića će, nakon kratkog boravka kod Lota i perioda „forme”, izazvati pobunu sputanog duha i odvesti ga ka drugom i konačnom, žudnom, strasnom kolorizmu oslobođenog gesta i forme, koji će dalje, žestinom svog temperamenta, usavršavati do kraja života. Nomadske avanture, neodlučnosti i „samomučenja“ avangardnih dvadesetih ostale su iza njega, dok je brza zvezda repatica hrlila ka građenju mita o slikaru vojvođanske ravnice. „Kao dete“ – kaže on – „voleo sam prirodu, odlazio na očev salaš i želeo da obrađujem zemlju [...] Zemlju volim i danas, često je slikam i smatram da su *moji doživljaji iz detinjstva bili i ostali odlučujući za moj rad.*“ (Trifunović 1990, 31)



Milan Konjović, *Autoportret sa cigaretom*, 1923, ulje na platnu, 1923, vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad

Ivan Radović – eksplozija kubo-ekspresionizma

Pod uticajem prijatelja Milana Konjovića, Ivan Radović (1894–1973) se 1917. godine upisao na peštansku Akademiju. U vreme peštanskih studija, radi i u koloniji u Nađbanji, između ostalih i sa Zorom Petrović. (Ђармати 2020) Potom se, 1919, pridružio Konjoviću u Pragu. Studije prekida 1920. i odlazi u Italiju i Pariz. U periodu 1919–1924. Radović stvara niz avangardnih dela – brojnih slika, autoportreta i velikog broja kubizovanih ili kubističkih crteža i apstraktnih kompozicija (pr. *Apstraktna kompozicija* iz 1923), akvarela i kolaža, o kojima je malo pisano, jer su prevagu odnela njegova dela po dolasku u Beograd 1928 – portreti beogradske građanstine, privatni i intimni prostori i skoro već mitska serija banatskih/somborskih motiva.

Iako se u historiografiji gotovo insistira da je Radović u ranim dvadesetim (do oko 1927/28) čisti ekspresionista, ipak bi se moralo imati u vidu njegovo interesovanje za češki kubizam i poznavanje dela Kubište. Istina je da je *Autoportret*



Ivan Radović, *Grad*, 1921, ulje na platnu, privatno vlasništvo

Što uistinu jeste čisti ekspresionizam. Kao i u slučaju Konjovića, napuštanje ovakvih eksperimenata velika je šteta i po srpsko slikarstvo, a možda i po Radovića, najjačeg i najsamosvojnijeg kubo-ekspresioniste tog revolucionarnog perioda. I Radović će, kao i Bijelić, preći zavojit put, kako pre, tako i tokom tridesetih. Od čistih apstraktnih predela, kolaža i apstraktnih kompozicija koje radi ranih dvadesetih, preko nedovoljno izučenog i začudnog „manirističkog“, „elgrekovskog“ i nadrealnog novog realizma oko 1925, on se od 1928. godine, po prelasku iz Sombora u Beograd, posvećuje tzv. „naivističkom žanru“, postajući slikar Banata iz Beograda. Kao Bijelić, koji je postao slikar imaginarne Bosne tek u Beogradu. Međutim Radović, društveni autsajder, u jednom turbulentnom trenutku svog života priključuje se eliti i tokom tridesetih godina postaje njen traženi portretista. Kao i kod Bijelića, „mimo luksuza i bogatstva“ postoje paralelni tokovi – „naivizam“ i seoski prizori, ekspresionizam koji nas najpre može asociirati na drezdenski *Most*, ali i jedna vrsta „bonarovštine“ koja ga je svrstala u koš „intimizma“ srpskog slikarstva tridesetih da iz tog koša, nažalost, nikad ne izađe. Zbog „intimizma“ zanemaren



Ivan Radović, *Kuće*, 1922, ulje na platnu, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

iz 1919. urađen u maniru vrhunskog ekspresionizma. Međutim, kubizovani crteži aktova iz 1920. su nedvosmisleno u postkubizmu, a dve važne slike perioda *Kuće* i *Pogled sa okruglim krošnjama* (obe iz 1922) na delikatan način sintetišu saznanja i eksperimente sa ekspresionizmom i kubizmom istovremeno – formom, uzdržanom mrkom bojom, atmosferom. Za kubo-ekspresionizam najindikativnija je malo znana slika *Grad* iz 1921. godine, u čiju je dinamičnu i kinetičku kompoziciju sa predstavom grada uveo centrifugalnu silu ili vrtešku – grad se okreće sam oko sebe, iskrivljenih tornjeva, zgrada i krovova, kao zarotirana scenografija Metropolis (1927) pre Metropolis.⁵

5 Ovoj slici srodan crtež olovkom radi Dušan Janković – *Pariz*, 1926. godine.

je njegov vrhunski rad iz dvadesetih godina. Odlična slika *Rumunski seljak u vagonu III klase* (1931), daleko od dvadesetih koliko se uopšte može zamisliti, to svakako nije, osim ako je u pitanju „socijalni intimizam“ koji neguje i njegov prijatelj Ivan Tabaković veoma srodnim temama u istom periodu. Svi su ti Banati, imaginarni, nastali u Beogradu. ... *III klasa* zaokružuje Radovićevu složenu, aktivnu, živopisnu prirodu i još složenije i živopisnije trajektorije njegove umetnosti, budući jedno od najautentičnijih njegovih dela nakon dvadesetih, lišeno „bonarovštine“, lepih enterijera, pažljivo odabranih tonaliteta, ogoljena, čista i precizna. Povodom Radovićeve izložbe u „osnovnoj školi kod Saborne Crkve“ 1926, Branko Popović je zapisao: „Njega interesuje čovek kao ličnost; čovek kao tip; kao plastična forma, kao materija, kao grupa u pokretu i prostoru; mrtva priroda kao plastika i kao materija; priroda kao materija, kao masa, kao prostor. To su elementi slikarstva. [...] Mnoge studije i crteži dopunjavaju sliku ovih odvažnih i iskrenih umetničkih ekspedicija. Pri tome se Radović [...] drži samo nekoliko osnovnih elemenata slikarstva. U tome je njegova modernost.“ (Popović 2004, 206–207)

Sava Šumanović – „najviše kubist među našim slikarima“

U Parizu je slikar Andre Lot (blizak kubistima, no nikada u vrhu tog pokreta i smatran za „drugorazrednog“ kubistu) i izvrsni pedagog.⁶ Vrlo brzo u njegovoj školi, ateljeu, pojavio se, iz Zagreba, daroviti i posvećeni Sava Šumanović (1896–1942). On je 1918. završio u Zagrebu Višu školu za umjetnost i obrt. Godine 1920. priredio je drugu samostalnu izložbu u Muzeju za umjetnost i obrt. Izložba je doživela uspeh i on se septembra 1920. godine obreo u Parizu. Krajem 1920/početcem 1921. našao se kod Andrea Lota. Tokom tog tromesečnog kursa, kada nastaje brojna produkcija crteža, skica, oko pedeset slika, on važi, po Lotovim rečima, za njegovog „najboljeg đaka“. Vraća se u Zagreb. Izložba koju je tada (1921) priredio bila je, po mišljenju publike i kritike, potpuni fijasko, iako je tada, svojim „kubističkim novotarijama“ prvi put na ovim prostorima pokazao hrabri, snažni, progresivni stav o slici i slikarstvu. Danas te slike slove, s pravom, za najveće iskorake kako srpskog i hrvatskog slikarstva tako i Šumanovićevog dela načelno.

6 Andre Lot (Lhote) (1885–1962) je jedan od najuticajnijih likovnih pedagoga prve polovine XX veka. On se iz rodnog Bordoa doselio u Pariz 1906. godine. U početku je slikao u duhu fovizma. To se promenilo pošto je video Sezanovu retrospektivu 1907. godine. Posle Velikog rata (1917, kada je demobilisan) dobija podršku galeriste Leonsa Rozenberga (*Galerie de L'Effort Moderne*), koji sakuplja, izlaže i prodaje kubizam. Tu ulogu je preuzeo od Danijela Kanvajlera kome je Francuska, kao nemačkom državljaninu koji je rat proveo u neutralnoj Švajcarskoj (uistinu bežeći od nemačke mobilizacije), zatvorila galeriju, konfiskovala čitavu kolekciju i koji je nakon rata silom prilika prestao da radi sa slikarima kubistima. Izvor: <http://www.metmuseum.org/research/leonard-lauder-research-center/programs-and-resources/index-of-cubist-art-collectors/Lhote>; i <http://andre-lhote.org/>



Sava Šumanović, *Kompozicija sa satom (Mrtva priroda sa satom)*, 1921, ulje na platnu, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd



Sava Šumanović, *Mornar na molu (Lađar)*, 1921/22, ulje na platnu, vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad

Kao najveći srpski slikar akta, Šumanović još od prvih boravaka u Zagrebu stvara, u svom tematski heterogenom delu, sopstvenu tipologiju akta i kupačice. Najraniji, iz 1921, vezani su za postkubističko-lotovsku modulaciju, konstrukciju kompozicije, poput *Tri ženska poluakta* (1921) ili *Žena kraj jezera* (1921). One, međutim, ne donose takav stilski i estetski napredak i slikarski avangardizam, „estetiku suviše stvarnog“, kao istovremene postkubističke *Vijadukt* i *Most i grad* (obe 1921), *Skulptor u ateljeu* (1921), *Kompozicija sa satom* (1921), *U planini* (1921), *Italiski motiv – crveni predeo* (1921). One se u srpskoj i hrvatskoj istoriografiji i teoriji visokog modernizma i formalizma bez izuzetka izdvajaju, prepoznaju kao najvrednija, kao trenutak radikalne likovne eksperimentacije u jugoslovenskom slikarstvu s početka dvadesetih godina XX veka. Neposredno pre Šumanovićevih kubističkih dela iz 1921. godine, uticajni Lot 1920. slika *Portret žene sa šeširom (Portrait au Chapeau)*, *Mornara sa harmonikom (Le Marin a l' Accordéon)* i, za razumevanje koncepta slike koju podučava u svojoj školi, važnu alegoriju *Duh i Materija (L' Esprit et la Matière) – Slikar i njegov model*. U potonjoj se pojavljuje senka umetnika sa lulom u ustima. Još jedan motiv ili detalj koji će Šumanović, uz mornara, akt sa ogledalom i sl. prihvatiti neposredno od učitelja u ranom pariskom periodu (pr. *Skulptor u ateljeu*).⁷ Iz konstruktivno-kubi-

7 Lotova bibliografija, koja broji na desetine rasprava i likovnih kritika, u srpskoj sredini ostala je gotovo nepoznata. On je od 1918. do 1940. godine pisao likovne kritike za *Nouvelle Revue Française*, već 1922. objavljuje tekst o Žoržu Sera u ediciji malih monografija *Valori Plastici*, a kasnije i uticajne rasprave *La Peinture, le cœur et l'esprit* (1936), *Traité du paysage* (1939), *Traité de la figure* (1950) i druge. Oba traktata, *O pejzažu* i *O figuri* naglašeno insistiraju na kompozicionim, formalnim i tehničko-tehnološkim postupcima slike: crtežu, liniji, boji, kompoziciji, ritmu, proporciji i sl. Njegov pedagoški metod bio je utemeljen u supremaciji komponovanja, konstrukcije kompozicije po preciznim geometrijskim pravilima – principima dinamične simetrije i zlatnog preseka. Može

stičkih, monohromnih i tamne game dela poput pomenutih *Vijadukt* i *Most i grad*, *Kompozicija sa satom*, *U planini*, *Italski motiv – crveni predeo*, razviće se istovremeno Savine gigantske kompozicije masivnog, statičnog, izrazito geometrizovanog skulptoralnog modelovanja: *Na bunaru* (1921), *Lađar (Mornar na molu, 1921/22)* i *Pastirica* (1921). Umesto mrtve prirode i pejzaža ili vedute, Šumanovićev skulptoralni, moćni stil ljudske figure izrodio je tipologiju nadmoćne figure, kubizovanog natčoveka i tome srodan koncept monumentalnog stila. Stamenost sintetičko-kubističkih oblika u tim delima takođe će imati formativni uticaj na Šumanovićeve slike iz 1921. i nešto kasnije. Do 1925/26. godine Šumanović je dovršio neka od najuspešnijih dela koja ga u stilistici figure i forme diskretno udaljavaju od izvornog lotovskog postkubizma, no ipak zadržavaju strogu „klesanu“ formu. On ih koloristički i različitim detaljima „umekšava“ – *Pastirica* (1924), *Beračice, Koncert u polju* (obe iz 1925). Vrhunac tog stila predstavljaju *Žene na obali jezera*, *Pastoralna* (obe iz 1923) i *Varijacija na antičku temu* (1923/24) i pozna *Dva akta* (1926). I tu je bio kraj Šumanovićeve strogosti spram kubo-forme. Iako nema puno hvale za Šumanovića, prečesto pominjući reč „dekorativan“ i „nenahranjene slike“ (smatrajući da Šumanović ima veliki potencijal da se dalje razvija kao slikar, što je bilo tačno i vidovito zapažanje), Popović 1922. povodom Pete jugoslovenske umetničke izložbe ipak zaključuje: „On je najviše kubist među našim slikarima.“ (Поповић 2004, 163)

Bijelić – dekomponovanje forme i simfonija boje

Druga i ne manje važna pojava oko 1921. jesu delo i slike Jovana Bijelića. Od 1909. godine školuje se na Akademiji u Krakovu. Ka savremenim umetničkim tendencijama uputio ga je njegov profesor Jozef Pankijevič. Protić tvrdi da su sva estetička pomeranja u Krakovu (divizionizam, ekspresionizam, futurizam, kubizam, ekspresionizam i secesija), naročito u okrilju grupe Forma (1917) uticala na Bijelićev rad iz perioda 1919–1920. godine. (Протић 1970, 154–155) Godine 1913. stiže u Pariz, gde se upoznaje i sa kubizmom. Tu ga zatiče Sarajevski atentat i početak rata. Težeći da po svaku cenu izbegne mobilizaciju u austrougarsku vojsku, on se na kraju nastanjuje u Krakovu, a od 1917. u Bihaću, i za taj period je karakteristična Bijelićeva „sezanistička“ faza. Plod evolucije tog slikarstva je *Planinski predeo* (1920). U slikama iz 1920–1921. vidan je uticaj Kandinskog i dela *O duhovnom u umetnosti*, koje je Bijelić poznao, kao i Franca Marka. *Apstraktni predeo* i *Borba dana i noći* su ključni primeri idejno-kompozicione sinteze Bijelić–Kandinski–Mark. Posebno se ističu forme čije vizuelno i duhovno značenje tumači Kandinski – odnosi forme i boje, dinamika formalnih elemenata slike, dejstvo dijagonala, horizontala, vertikala, špiceva, odnosi oblog i oštrog, odnosi svetlog i tamnog itd. Iako Protić tvrdi (Протић 1970, 156) da su „slike iz ovog perioda značajnije po programu nego po ostvarenju“,

se pretpostaviti da je te ideje prenosio svojim učenicima od početka. Iako kod Lota uči jedno kraće vreme, Šumanović je očigledno bio prijemčiv i sam sklon sličnim idejama.



Jovan Bijelić, *Apstraktni predeo (Egzotični pejzaž)*, 1920, ulje na platnu, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

sintezi sa muzikom kao kod Kandinskog, ali teži spoju sa čvrstim, logičnim ritmom, „plesom“ formi kako piktoralnih tako i simboličkih vrednosti. One su, u tom pogledu, i u ostvarenju izvrsne i osobite. Nijedan umetnik, do Bijelić, nije u Srbiju doneo sopstvenu autonomnu slikarsku viziju učenja Kandinskog – primenivši je znalački i vešto, kao nikad prekinuti ritam. Po ovome se Bijelić apsolutno izdvaja i od lotovaca i od drugih slikarskih inovacijskih i avangardnih težnji srpskih slikara.

Bijeliću su podsticaj bili i rani nemački ekspresionisti, pre svega oni koje je imao prilike da vidi u drezdenskoj Galeriji novih majstora. Put ka figuralnom otvara slikom *Ljubavnici u pejzažu* (1921). Početkom rada na slikama kao *Vareš* (1921) i docnijima, on, odan prirodi i imaginarnom pejzažu Bosne, napušta revolucionarni trend apstrakcije pod nemačko-ekspresionističkim uplivima koji ga je svojevremeno kratkotrajno proslavio, završivši u 10. broju glasila *Zenit* kao delo („jedinog“) srpskog avangardnog slikara. *Borba dana i noći* bila je u Micićevom vlasništvu do kraja njegovog života. No, ako je ta slava bila kratkog veka, s vremenom se



Jovan Bijelić, *Borba dana i noći*, 1921, ulje na platnu, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

s time se ne možemo sasvim složiti. S njim se ne bi složio ni Ljubomir Micić, koji u tekstu „Savremeno novo i slučajno slikarstvo“, objavljenom u 10. broju časopisa *Zenit* 1921, piše: „Bijelić je jedini ekspresionista u nas. Osetio je boju kao muziku, i daje je u svojim slikama kao simfoniju.“ (Micić, 1921, 11–14) Dakako da su one programski veoma jake i da ukazuju da je Bijelić savladao najvažniju lekciju – autonomiju i dvodimenzionalnost slikanog polja, ekstremnu dinamiku kompozicije, koja, možda, ne teži značaj ovih slika – slepe ulice projekta nedovršene srpske moderne – podigao do neslučenih visina, kao eksperiment, kao eksces, kao ponos savladavanja novog slikarskog jezika.

Period posle 1925/26. je, kao i kod drugih slikara (Šumanović, Radović, Konjović i dr.) označio jednu sasvim novu putanju. Kada je Bijelić 1926. godine, sa Veljkom Stanojevićem, dobio narudžbu za istorijske slike Doma Garde, a koje je Milan Kašanin proglasio za „početak obnove istorijskog slikarstva“ (Трифуновић, 1973, 115–116) (usred moderne i sa elementima mo-

dernog stila), bio je to kraj Bijelića avangardiste. Počinjala je nova etapa koja je u četvrtoj deceniji donela sasvim drugačija, pa i komercijalnija, ostvarenja. To ga neće omesti da, naročito po dolasku u Beograd, od kraja dvadesetih postane „odusevljeni slikar periferije“ (Čuprić 2014, 15), da bi tridesetih (od oko 1935. do oko 1945), radio seriju pejzaža iz Bosne, u koju se, po dolasku u Beograd, više nije vraćao. „Sve te Bosne nastaju u Beogradu.“ (Čuprić 2014, 27) Bosanski pejzaž rađen je sećanjem, nostalgijom, fantazijom, kao podloga za Bijelićeve koloraturne bravure sve dok nije prerastao u Bijelićev tip slike i svojevrtni mit srpskog slikarstva, nakon čega se izgubilo pravo saznanje o poreklu, motivu i mestu nastanka ovih slika.

Mihailo S. Petrov – dete avangarde

Mihailo S. Petrov (1902–1983) oko 1921. napušta Umetničku školu u Beogradu i započinje kratkotrajne studije u Krakovu, odlazeći i u Beč i Pariz. Školovanje u Krakovu nastavlja 1923. godine. U Beču 1921. sreće Jovana Bijelića i upoznaje se sa nemačkim ekspresionizmom i delom Vasilija Kandinskog, tako da 1922. godine, u svojoj dvadesetoj godini, prevodi *Slikarstvo kao čista umetnost* Kandinskog i objavljuje ga u drugom broju časopisa *Misao*. Svoje prve grafike – linoreze objavio je u časopisu *Zenit* 1921. godine. Jedno od najistaknutijih njegovih ekspresionističkih dela – linorez *Autoportret s lulom* radio je kao devetnaestogodišnjak, u naletu mladalačkih ideala, avangardističkog delovanja i bliskosti sa *Zenitom* (autoportret je objavljen u šestom broju 1921. godine). Postoji i postkubistički istoimeni autoportret u tehnici tempere na kartonu iz 1922. godine, kao i niz autoportreta iz zrelih Petrovljevih godina, koje radi s vremena na vreme. Ovaj je prvi koji ide u korak sa avangardom dvadesetih i *Zenitom*, na svoj način antireprezentacijski (formalno), no suštinski adolescentski tašt, u prolaznoj, ali nezaobilaznoj etapi njegovog budućeg umetničkog i političkog delovanja. Tokom 1921. radi i linoreze *Predeo* i *Ritam*, a 1922. *Mostovi*, *Kompozicija II*, *Začarani krugovi* i *Zenitu u počast* i dr. Izuzetno aktivan, on saraduje sa Aleksićem u *Dada Tanku*, novosadskom (na mađarskom jeziku) časopisu *Ut*. Petrov nije isključivo vezan za *Zenit*, što mu Micić i zamera, pa tokom



Mihailo S. Petrov, *Autoportret sa lulom*, 1921, linorez na papiru, vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad



Mihailo S. Petrov, *Plakat za prvu Zenitovu međunarodnu izložbu nove umetnosti*, 1924, hartija, vl. Narodni muzej, Beograd

познато где се налази) и његов колажирани плакат за *Зенитову* међународну изложбу нове уметности 1924. године указују да су контакти ипак постојали и касније.“ (Subotić 2004)

1922. dolazi do prekida saradnje i na momente oštre prepiske (sačuvana samo Petrovljeva pisma)⁸. On je „обележио прву развојну фазу зенитизма (1921), још увек надахнуту експресионизмом, али испуњену и утицајима кубизма и дадаизма, и футуристичким захтевом за динамиком форме; Изразити црно-бели контрасти његових линореза, од којих су поједини рађени као програмски, и намењени непосредном штампању у часопису, затим симбиоза са поезијом, асоцијативни карактер његових фигуративних представа – у апсолутном су дисконтинуитету са српском графиком тога времена. Након радова *Аутопортрет са лулом*, *Фрагмент наших грехова (Данашњи звук)*, *Линолеум*, *Ритам*, *Зенит* (*Зенит*, бр. 6, 8, 9, 10), Мицић раскида сарадњу са Петровом. [...] Међутим, Петровљеви портрети Пољанског и Мицића⁹ у цртежу (за један рад, објављен у *Зениту*, бр. 25, није

Ljubomir Micić, Zenit 1921. i slikarstvo – novo i slućeno

Zenit, osnovan 1921. u Zagrebu, gde je funkcionisao do 1923, do preseljenja u Beograd, u prvoj godini svog izlaženja, u 10 brojeva, pod uredničkom vizijom Ljubomira Micića (1895–1971), gotovo isključivo je bio posvećen ekspresionizmu – posttraumatskom umetničkom govoru po završetku Velikog rata. „Na prvom mestu nalazi se želja ekspresionista za duhovnom obnovom čovečanstva vraćanjem na ono što suštinski označava novu formu ideala humaniteta. Ovakav utopijski mesijanizam kolebao se kod njih između idealističko-patetičke vere u čovečanstvo i nihilističke skepse prema njenoj realnosti, između etosa dobrote koja sve izmiruje i volje za uništavajućom borbom ne bi li se ostvario nov, bolji poredak u svetu. Naravno, opšti

8 Više videti u: Merenik 2019, 23–51.

9 Oko ovih portreta se vodi žustra prepiska, jer Petrov tvrdi da ga Micić nije pitao za saglasnost da portrete izlaže. Ibid.

poziv za vraćanje na ono što je suštinsko, što je ljudsko – koliko god ovaj poziv pesnika pojedinca snažno odjekivao – nije bio dovoljan da se društveni konflikti uklone i da se spase čovečanstvo.“ (Konstantinović 1967, 65) Zenit odjekuje kroz ove reči: između utopijskog mesijanizma i volje za uništavajućom borbom. Tu ne samo da je suština celog pokreta 1921–1926. već je i geslo najranije, ekspresionističke etape. Na tom tragu, mesijanizma, preteće kritike, volje za uništavajućom borbom pozicionira se i Golov Zenitistički manifest, kao i, uz naglašeni mesijanizam, Micićev tekst „Zenitozofija ili energetika stvaralačkog zenitizma“ (1925). U skladu sa tim Micić i drugovi kreiraju i vizuelni identitet, ideološku matricu i izbor umetnika za svoju Internacionalnu reviju. „Први бројеви *Зенита* са написима и репродукцијама експресионистичке оријентације истичу у први план тадашње младе сликаре ван официјелних кругова, крајње индивидуалистички и критички расположене према грађанском друштву почетка 20. века.“ (Subotić 2004)



Ljubomir Micić ispred Plakata za prvu Zenitovu međunarodnu izložbu nove umetnosti, Beograd 1925.

U toj fazi najistaknutije je, namenski rađeno, delo Mihaila Petrova, o čemu je ovde već bilo reči. Pored Petrova, nosećeg stvaraoca najranije faze *Zenita*, Micić objavljuje i dela Vilka Gecana, Jovana Bijelića, Egona Šilea (Egon Schiele), Rolfa Henkla (Rolf Henkl), Karija Hauzera (Carry Hauser), Jakoba fon Hemskerka (Jacob van Heemskerck). Imavši šta da kaže o našim umetnicima i rekavši to, imavši šta da kaže o ekspresionizmu i rekavši, već od 1922. godine, *Zenit* se sve više posvećuje ruskoj umetnosti: ponajviše konstruktivizmu, publikuje Tatlinov nacrt zdanja *Spomenik Trećoj internacionali*, a od 14. broja usredsređuje se na ruski revolucionarni umetnički eksperiment, tačnije, na predstavnike ruske avangarde.

Zaključak – „Hvala ti, Srbijo lepa“

„Ah, zaboravih da je neki nepoznati idiot prošle godine u štampi tvrdio kako Dobrović ne ume da crta“, piše 1921. godine Rastko Petrović u jednom od najvažnijih tekstova međuratne likovne kritike (Petrović 1921). „(Ne)Umeti crtati“ je metafora rane faze netrpeljivog, konfliktnog odnosa dveju estetika: tradicionalizma,

koji do '21. još ni uticaje impresionizma nije bio u stanju da prihvati, i „estetike suviše stvarnog“, nove estetike vizuelnog izražavanja koja je donosila ideje samostalne slikarske stvarnosti i autonomije slike.

Godina 1921. je, kao u jednom dahu, izbacila čitav niz remek-dela koja se danas smatraju najvažnijim primerima moderne slike u srpskoj kulturi prve polovine XX veka. Zašto? Jer su još od starije generacije, predvođene samosvojnim delom Nadežde Petrović, a naročito u mlađoj generaciji koja deluje ranih dvadesetih, savladani ključni postulati moderne slike izrasle iz avangardnog mišljenja i pomenutog eksperimenta: dvodimenzionalnost, nedeskriptivnost, antimimezis, pikturalna a ne izvanslikarska naracija, konstruktivni pristup kompoziciji slike, poimanje slike za sebe i po sebi i njeno izdvajanje kao samostalne realnosti, kao objekta za sebe. I nije toliko važno jesu li te pouke stigle od Sezana, Gogena, Kandinskog, Lota, Kubište, šturmovaca... I nije važno što posle 1925/26. vidimo bele vaze, šidske aktove, bosanske pejzaže, vojvođanski žanr i mediteranski mit... apsolutno je najvažnije da su pouke savladane na način da se dalje moglo krenuti primenom tih postulata, od kojih su dvodimenzionalnost i izdvajanje slike kao samostalne realnosti, kao objekta za sebe najjača dostignuća.

Ni vizionarski modernizam Bijelića, Radovića, Šumanovića, ni Petrovljev i Micićev politički obojeni avangardni radikalizam nisu naišli na šire razumevanje kulturne sredine. Stoga se dela iz perioda ranih dvadesetih godina smatraju tek i jedino eksperimentima, slepom ulicom – ona nisu imala dovoljan uticaj na umetnost svoga doba. Nisu bolje prošla ni nakon 1945. godine – kada su ih ideolozi socijalističkog realizma posmatrali kao sastavni deo buržoaske umetnosti poraženog režima. Rastko Petrović je 1921. tvrdio da „danas imamo slikarsku falangu kojom se možemo pokazati pred Evropom“ (Петровић 1921). Recepcija umetnosti o kojoj piše Petrović jeste recepcija moderne i avangarde. Ona je bila uslovljena trenutnim mogućnostima i sposobnostima sredine da uzore prepozna i asimiluje, kupovnim prohtevima i ukusom više građanske klase u usponu, a manje same intelektualne elite, ali je zavisila i od interesa i strategija kulturne politike datog trenutka. Umetnički avangardni bilo slikarski bilo multimedijiski poduhvat oko 1921. nije uspeo da sredini nametne promenu ideje slike, ideju promene života, ukusa, razumevanja, prihvatanja te umetnosti, umetničkog sistema, konstrukta, promenu paradigme i njegovog novog, toj i takvoj sredini „ulepšanog sveta“ potpuno nerazumljivog, neprihvatljivog, uznemirujućeg jezika. Bio je zastrašujuće nov, taj jezik, taj govor, ta na momente besna dreka, a zvonio je na uzbunu, na mogućnost gubitka starog, ušuškano, udobnog sveta. Suviše je podsećao na nedavnu Revoluciju i izazivao je nemir. Zato je trebalo da ostane ignorisan, nevidljiv i anoniman.

Literatura

- Чалић, Мари-Жанин. *Социјална историја Србије 1815–1941*. Београд: СЛИО, 2004.
- Ћурић, Simona. *Petar Dobrović*. Београд: Prosveta, 2003.
- Чупић, Симона. *Београд Јована Бјелића*. Београд: Галерија САНУ, 2014.
- Бармати, Марта. *Пејтански ђаци*. Нови Сад: СЗПБ, 2020.
- Петковић, Вјекослав. *Иван Радовић*. Нови Сад: Академија уметности, Матица српска, 1989.
- Konstantinović, Zoran. *Ekspressionizam*. Cetinje: Obod, 1967.
- Merenik, Lidija. „Kultura zaborava. Jugoslovenska umetnost i kulturna politika oko 1945. i njena sudbina pola veka kasnije na primeru portreta Josipa Broza Tita“, u: *Kultura sjecanja: 1945*. Banja Luka: Friedrich Ebert Stiftung, 2009, 127–141.
- Merenik, Sofija. „Odabrana pisma iz zaostavštine Ljubomira Micića. Petrov, Klek i Kandinski pišu Miciću.“ *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti* 15 (2019): 23–51.
- Micić, Ljubomir. „Savremeno novo i slućeno slikarstvo.“ *Ženit* 10 (1921).
- Нешовић, Слободан. *Моша Пијаде и његово време*. Београд, 1968.
- Петровић, Растко. „Изложба Бијелића, Добровића и Миличића.“ *Радикал*, г. I, бр. 22, 25 (1921).
- Petrović, Rastko. „Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti“, *Eseji, kritike*, 5. Београд: Музеј савремене уметности, 1995.
- Поповић, Бранко. *Ликовне критике, огледи, студије*, В. Розић (прир). Ужице: Градска галерија, 2004.
- Prag i srpski slikari <https://www.youtube.com/watch?v=7-1QigDjRMI> (12.10.2020)
- Protić, Miodrag B. (ur.). *Treća decenija*. Београд: Музеј савремене уметности, 1967.
- Протић, Миодраг Б. *Српско сликарство XX века*, I. Београд: Нолит, 1970.
- Розић, Владимир. *Бранко Поповић*. Београд: САНУ, 1996.
- Суботић, Ирина и Голубовић, Видосава. *ЗЕНИТ 1921–1926*. Београд: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност библиотеке Србије, Загреб: СКД Просвјета, 2008.
- Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Нолит, 1973.
- Trifunović, Lazar. *Stvarnost i mit u slikarstvu Milana Konjovića*. Sombor: Galerija „Milan Konjović“, 1990.

Lidija Merenik
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

MAPPING 1921. THE CENTENARY OF REFORMATIVE AND AVANT-GARDE PHENOMENA, PROTAGONISTS AND MOVEMENTS IN SERBIAN ART

Summary:

The aim of this article is to map the avant-garde and reformative phenomena, protagonists and movements in Serbian art around 1921. Almost breathtakingly, during 1921 a series of masterpieces were created, which are considered the most significant examples of modern painting in Serbian culture of the first half of 20th century, as well as the avant-garde movement around Ljubomic Micić and the art magazine Zenit. Painters Jovan Bijelić, Sava Šumanović, Petar Dobrović and Milan Konjović (along the exemplary predecessors Branko Popović and Moša Pijade) who were active in early 1920s, mastered the fundamental postulates of modernist painting that stem from avant-garde thinking and reformative experiment: flatness, non-descriptiveness, anti-mimesis, constructive principle in painting composition, self-reflectivity of painting, its declaration as autonomous reality and self-reflective object. It is of utmost importance that the lessons had been mastered in a way to continue with their application, among which the flatness and the declaration of painting as autonomous reality, as a self-reflective object present the greatest achievements.

Keywords:

avant-garde, modernism, 1920s, Zenit, Jovan Bijelić, Ivan Radović, Sava Šumanović, Milan Konjović

PRIMLJENO / RECEIVED: 12. 10. 2020.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 26. 10. 2020.

Annabel Ruckdeschel
Justus-Liebig-University Giessen

ÉCOLE DE PARIS IN AND OUT OF PARIS (1928–1930): A TRANSREGIONAL PERSPECTIVE ON THE EXHIBITIONS OF THE “SCHOOL OF PARIS” IN VENICE, CAMBRIDGE, RECIFE, SÃO PAULO, AND RIO DE JANEIRO

Summary:

This article examines how art exhibitions shaped the label “École de Paris” (School of Paris) in transregional dynamics between 1928 and 1930. Since 1925, art critics used the term “École de Paris” to describe art from Paris, especially from the Montparnasse district, which was created in an internationalized artistic milieu. Since its emergence and when used in exhibitions, the label has been highly ambivalent and has allowed different views of Paris as a migrant city and center of modern art. On the one hand, exhibitions of the School of Paris demonstrated the involvement of artists and critics in a vibrant, leading art center, and on the other, they were always part of tendencies abroad that coped with or counteracted the hegemony of Paris. Around 1930, “École de Paris” exhibitions were already an internationally spread phenomenon. This essay focuses on three of them: the first monographic exhibition at the Venice Biennale in 1928, an exhibition at the Harvard Society for Contemporary Art in Cambridge, MA (1929), and a traveling exhibition in Brazil in Recife, São Paulo and Rio de Janeiro (1930). I will ask how artists, curators and critics appropriated, relocated, and transformed this label outside Paris and analyze exhibition catalogues and press material on these three cases. First, I will demonstrate that the “École de Paris”, as an art-critical and institutional label of the Parisian interwar period, oscillated between nationalist and cosmopolitan claims. Second, I present two strategies of School of Paris exhibitions abroad that served artists and critics: one highlighting national art in other countries and competing with Parisian hegemony in art (Venice and Cambridge, MA), and one embracing its cosmopolitan universalism (Recife/Rio de Janeiro/São Paulo).

Key words:

exhibition history, modern art, art and migration, transregional dynamics

During the first decades of the twentieth century, the Paris quarter of Montparnasse became a focal point for an internationalized art field, and artists' transnational mobility and migration laid the basis for the city's image as cosmopolitan hub. Art critics and curators of the interwar period soon used the term *École de Paris* ("School of Paris") for artists who immigrated to the French capital, and more rarely for French artists who attracted these foreigners with their art and academies, thus underscoring Paris's status as a center of modern art. In the recent past, numerous studies on the School of Paris have focused on the role of foreign artists within the Parisian art scene and its dynamics of inclusion and exclusion (cf. Kangaslahti 2011, Kangaslahti 2009, Krebs 2009, Andral and Krebs 2000). The present article, however, examines how the label was shaped within transregional dynamics. It focuses on artists and critics that were both active within Paris and curated exhibitions of the School of Paris elsewhere. Thus, they transformed and relocated the label and the implied image of Paris as a center of modern art and a site of migrant artists.

The School of Paris is very difficult to characterize, because it does not constitute a homogenous artistic movement, stylistic approach, or consistent stable of artists in its exhibitions. This is why Sophie Krebs described it as an art-critical label that later was adopted by art institutions (Krebs 2009: 62–130, 365–448). The art critic André Warnod coined the term in the newspaper *Comœdia* in 1925, whereupon it made its way into art-critical and art historical writings and museums.¹ He described Paris—and more precisely, the Montparnasse district—as the outstanding center of attraction for artists from all over the world, including Amedeo Modigliani, Chaïm Soutine, Marc Chagall, Tsuguharu Foujita, and Pablo Picasso.² "School of Paris" was an ambivalent label. On the one hand, art critics linked it to the ideal of freedom and peaceful coexistence of foreign and French artists who pursued cubism and expressive figuration. Thus, they justified artistic migration to the city and rejected the existing xenophobia and anti-Semitism of the French art scene. On the other hand, in the service of more nationalist positions, the label confirmed the hegemony of the French capital over international modern art.³ In both cases, the School of Paris was closely linked to an image of Paris as a center of modern art that could be formulated in different ways.

It is certain that the label appeared first in Paris. But the School of Paris was by no means a local matter in the years that followed. Numerous international exhibitions relocated the image of Paris as a migrants' city abroad. The first

1 André Warnod used the term for the first time in two articles, "L'État et l'Art vivant", *Comœdia*, January 4, 1925, and "L'École de Paris," *Comœdia*, January 27, 1925. He elaborated his view on the School of Paris in his book *Les berceaux de la jeune peinture*. Paris: Albin Michel, 1925. For a detailed discussion of the concept "École de Paris," cf. Fabre 2000.

2 Warnod dedicated individual chapters in his monograph to the artists Amedeo Modigliani and Jules Pascin. Women artists only played a peripheral role in his monograph, and he mentions Marie Laurencin, Hermine David, Valentine Prax, Mela Muter, and Alice Halicka, among others, in the chapter "Les femmes peintres." (Warnod 1925c, 226–230).

3 For the ambiguities of the School of Paris label within Parisian art criticism and art institutions cf. Kangaslahti 2009.

monographic exhibition of the School of Paris did not take place in Paris, but in Venice (1928). An exhibition in Cambridge, Massachusetts (1929), and a traveling exhibition through Brazil, in Recife, São Paulo, and Rio de Janeiro (1930), also took place. Many others followed, but it is these three exhibitions in Italy, the United States, and Brazil that I will examine here in more detail.⁴ They show how the label of the School of Paris, oscillating between cosmopolitanism and nationalism, was shaped within transregional dynamics. Furthermore, these exhibitions shed light on a phenomenon that is rarely addressed when analyzing the School of Paris. The artists and art critics examined here were transmigrants, and were active at more than one site of modern art.⁵ They often maintained close ties not only to their adopted country but also to their place of origin.

Within this chronological micro-perspective on the globally scattered phenomenon of School of Paris exhibitions, I intend to highlight the active role of artists and critics involved in the circulation and relocation of the image of Paris as a center of migration. We will see how artists and critics from Paris and abroad collaborated on the international exhibitions of the School of Paris. On the one hand, these exhibitions demonstrated the involvement of artists and critics in a vibrant, leading art center, and on the other, they were always part of tendencies abroad that coped with or counteracted the hegemony of Paris. To examine these aspects, I analyze exhibition catalogues and press material on the international School of Paris exhibitions between 1928 and 1930, which thus far have been underexposed. First, I will demonstrate that the School of Paris, as an art-critical and institutional label of the Parisian interwar period, oscillated between nationalist and cosmopolitan claims. Second, I present two strategies of School of Paris exhibitions abroad that served artists and critics: one highlighting national art in other countries and competing with Parisian hegemony in art (Venice 1928, and Cambridge, MA, 1929), and one embracing its cosmopolitan universalism (Recife/Rio de Janeiro/São Paulo, 1930).

The School of Paris Label between Nationalism and Cosmopolitanism within Paris

In Paris of the interwar period, the School of Paris label was coevolving with the internationalization of the art scene in Montparnasse. Parisian art critics used it both to exclude foreign artists from the Parisian art scene as a separate case

4 The School of Paris had previously been part of the traveling exhibition *Exposition multinationale* (1927) in Berlin, Bern, Paris, London, and New York. In 1928 the School of Paris provided a large part of the *Exposition de l'Art français contemporain* in the Tretyakov Gallery in Moscow. The first monographic exhibition in Venice was followed by the abovementioned exhibitions and by exhibitions at, for example, the Galerie Pleyel in Paris (1928), Wildenstein & Company in New York (1930), the Municipal House in Prague (1931), the Lefevre Galleries in London (1932), and the Stedelijk Museum in Amsterdam (1932). In 1932 the Musée du Jeu de Paume in Paris set up Room 14 for the School of Paris.

5 For the concept of transmigration cf. Glick Schiller 1995.

and to include them as an integral part of French art (cf. Kangaslahti 2009, 166f.). As I will point out, in Parisian art criticism the label was both used for nationalist and cosmopolitan claims. Warnod repeatedly referred to Paris, and Montparnasse in particular, as the world center of modern art, and the arrival of foreign artists evidenced this fact. In this sense, the School of Paris meant not only a welcoming of the artists' migration to the city, but was in conformity with more nationalist narratives on modern art, underlining the prominent role of the French capital in the universal development of modern art. These ambivalent implications oscillating between cosmopolitan ideals and French universalism were also used within the Montparnasse art scene to ascribe central importance to artistic activity there. I will therefore examine the ambiguities of Warnod's concept of the School of Paris and its transfer to the art scene of Montparnasse in the case of the magazine *Montparnasse*.

The Montparnasse district was already an important contact point for foreign artists in Paris before and after the caesura of the First World War (cf. Lambert 2014, Fraquelli 2002, Crespelle 1976). During the 1920s the quarter offered a low-priced alternative to the increasingly expensive Latin Quarter. Also contrasting with the artists' quarter Montmartre, and its charm of the *fin de siècle*, Montparnasse was appreciated for its progressiveness and lack of tradition. Free art academies like the *Académie de la Grande Chaumière* and the *Académie André Lhote* gave foreign artists easy access. Furthermore, cafés like *La Rotonde*, *Le Dôme*, and *Café du Parnasse* played a central role for the newcomers to Montparnasse. Often without well-equipped accommodation, foreign artists and intellectuals could dine here, establish new contacts, and find out about events in their home countries through the international press provided. Especially for Jewish artists from Eastern Europe, who experienced political persecution and repression, the quarter offered an important refuge (cf. Nieszawer et al. 2000). But also numerous artists and intellectuals from other European countries, Japan, and Latin America came to Montparnasse (cf. Greet 2018, Kaspi 2009). Artists from North America profited from the favorable exchange rate, especially before the financial crisis of 1929, and the free lifestyle, in contrast to the Prohibition era in the United States (cf. Lévy and Derouet 2003, Fraquelli 2002, 112). Jazz music and the *revue nègre* with its famous dancer, Josephine Baker, increased the popularity and interest in black culture, and African-American artists who passed through Paris could get access to art academies that remained for the most part inaccessible to them in the United States (cf. Blanchard et al. 2001, 66–107).

All these developments meant that Montparnasse was extremely international in the interwar years. Its heterogeneity, however, was subject to constant hostility from xenophobic and anti-Semitic French critics.⁶ One of the fiercest opponents was Camille Mauclair. In his polemic two-volume *La farce de l'art vivant*, he assaulted Montparnasse as a place of internationalist and bolshevist excesses, of irreversible decay, and of the decline of French art (Mauclair 1929,

6 Romy Golan describes the growing nationalism and xenophobia in the French art world and art criticism (Golan 1995, 137–154; Golan 1985, 80–87).

Mauclair 1930).⁷ There were also attempts in the independent exhibition scene to restrain the multinational mixture of the art scene. In view of the increasing participation of foreign artists, in 1924 the *Salon des indépendants* established a display organized by nationality. Many foreign artists, who were no longer exhibited in the main part of the salon but in more remote rooms, felt excluded and protested against the measure in consequence (cf. Golan 1995, 139–140, Fabre 2000, 34–35).

As Sophie Krebs and Kate Kangaslahti have pointed out, the concept of the School of Paris, described by critic André Warnod in his articles in *Comœdia* and in his book *Les berceaux de la jeune peinture* in 1925, helped to counter such developments (Krebs 2009, 87–90, Kangaslahti 2009, 170–175). Warnod integrated immigrated artists into a narrative about French art, thus acknowledging their contribution to modern art. He compared the forces of the School of Paris with that of the former *Académie royale de peinture et de sculpture*, except that it was not institutionalized. According to Warnod, it spread the reputation of French art and attracted artists from all over the world. He emphasized the benefits of this artistic migration movement:

It is certain in any case that Paris is currently an extremely active art center and that in this concert the French, those of yesterday and those of today, occupy the best place. The French art of today is of a prodigious richness. What moral and even material benefits would France derive from this supremacy, if it were official that it ruled over the art of all the countries of the world!⁸ (Warnod 1925c, 8–9)

Although the critic uses a national-chauvinist rhetoric here, his concept of the School of Paris contained an open concept of French art that embraced foreign influences and heterogeneity. Thus, Warnod's idea of the School of Paris drew on the legal basis of French citizenship that was grounded not on ethnic descent or blood, but on residence and socialization.⁹ Emphasizing the superiority of French art, he nevertheless actively supported foreign artists in Paris. In his monograph, he especially highlighted foreign artists who had come to Paris before the First World War, such as Tsuguharu Foujita, Amedeo Modigliani, Jules Pascin, and Marc Chagall.¹⁰

7 These two volumes are the result of a campaign conducted by Mauclair between 1928 and 1929 in *L'Ami du Peuple* and *Le Figaro*.

8 “Il est certain en tout cas que Paris est actuellement un foyer d'art extrêmement actif et que dans ce concert les Français, ceux d'hier et ceux d'aujourd'hui, ont la meilleure place. L'art français d'à présent est d'une prodigieuse richesse. Quels bénéfices moreaux et même matériels tirerait la France de cette suprématie, si c'est officiellement qu'elle régnait sur l'art de tous les pays du monde!”

9 Kangaslahti therefore underlines the proximity of Warnod's concept of the School of Paris to the legal basis of French citizenship, the *jus soli*, which contrasts with the *jus sanguinis* (Kangaslahti 2009, 178–180).

10 Furthermore, Warnod supported foreign artists in countless articles for *Comœdia*; for example, the Mexican artist Carlos Bracho or the German painter Helmut Kollé. See *Comœdia*, October 11, 1925, and December 3, 1926.



Front and back cover of the exhibition catalogue *Les cent du Parnasse*, June 1921, *Café du Parnasse*, Paris.

Warnod's writing strongly oscillates between French superiority and cosmopolitan ideals, and the use of the School of Paris label was instrumentalized differently in the years that followed. Within Paris it was both rejected and accepted. For art critics like Waldemar George, who in 1931 campaigned for strengthening a national genius, the School of Paris did not meet such an objective.¹¹

However, the exhibition *Les maîtres de l'art indépendant*, which took place at the Petit Palais in 1937, in paral-

lel to the *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie modern*, underscored its outstanding role for Parisian independent art (cf. Kangaslahti 2009, 185–188). The curator of the show and director of the Petit Palais, Raymond Escholier, used this label synonymously for independent art, which, “for thirty years, has established itself abroad and has brought the prestige of the École de Paris to a very high level.”¹² (Escholier 1937, 5). Here, the label was used to emphasize the international appeal of Paris and French artists such as Matisse, Derain, and Braque.

In the international artistic milieu, however, the School of Paris was framed differently. Here, the image of Paris as the center of modern art helped to advocate a cosmopolitan mixture in art. In this respect, the magazine *Montparnasse* (1914, 1921–1930) played a decisive role. It promulgated the image of Montparnasse as cosmopolitan hub. *Montparnasse* was one of several Paris-based art magazines advocating internationalism and supporting migrating artists.¹³ *Montparnasse* arose from the collaboration of the French critics Paul Husson and Géo-Charles with artists of different nationalities, such as the German Otto Freundlich, the Russian-born Marie Vassilieff, and the Brazilian painter Vicente do Rego Monteiro, who administered the journal in 1930 and distributed it in Brazil. In addition, the magazine was closely linked to the internationalist independent exhibitions of the *Compagnie ambulante de peintres et sculpteurs*, which was founded at a first group exhibition at the *café Parnasse* and went on exhibiting in the quarter's cafés.¹⁴ These

11 George published a two-part article criticizing the School of Paris (George 1931a, Georges 1931b).

12 “[...] depuis trente ans, s’est imposé à l’étranger et y a porté très haut le prestige de l’École de Paris.”

13 Those international art magazines often established close ties between Paris and other art scenes abroad, such as the magazine *L’art contemporain. Sztuka Współczesna* (1929–1930), with constructivism in Poland, and *Muba* (1928), with the art scene in Lithuania.

14 The first such exhibition took place at *Café du Parnasse* in April 1921, 103 Boulevard du Montparnasse. The painter Auguste Clergé and Serge Romoff administered the group whose

exhibitions followed eclectic principles in terms of artists' nationality and style.¹⁵ In this sense, the journalist and critic Serge Romoff wrote in the foreword to the first exhibition catalogue, "We were fortunate enough to settle here in this artistic center of Montparnasse, which is the crossroads of the world's largest capital, in this Paris, which is the capital of the Great International Republic of Letters and the Arts."¹⁶ (Romoff 1921). Romoff refers here to the crossroads of Boulevard Raspail and Boulevard du Montparnasse, where the *Café du Parnasse* was located. This image of Montparnasse as center of the world is mirrored by the cover of the catalogue for the second exhibition. With a similar stance, the editors of *Montparnasse* held that the intersection of the Boulevard Raspail with the Boulevard du Montparnasse, where the *Café du Parnasse* and *La Rotonde* faced *Le Dôme*, was a site of artistic migration and cosmopolitan mixture:

On this great intellectual crossroads where the sons of all races mingle and are united in a common ideal of art—where the art of tomorrow is being developed, where the fusion of the peoples of Europe and the World is perhaps being prepared, Montparnasse wants to be a small spark before the future blaze.¹⁷(Montparnasse 1921, 1)

The collaborators of *Montparnasse* later linked this view to the School of Paris. As Escholier did with regard to *Les maîtres de l'art indépendant*, the Belgian artist and collaborator of *Montparnasse*, Pierre-Louis Flouquet, used the School of Paris label synonymously for the independent art scene, this time with regard to the *Salon d'Automne* in 1928, but, in contrast, he emphasized its internationality, which was strongly detached from a French paradigm in art:

There is nothing specific French about this Salon. As much as the Salon des Indépendants, it is a very Parisian Salon, i.e. European,

exhibitions were well received in the daily press. After the *Café du Parnasse* was closed down and incorporated into the *La Rotonde*, the group transformed into the *Compagnie des Peintres et Sculpteurs Professionnels* and exhibited until the 1930s at the Brasserie *Terminus*, 133 Boulevard Brune (cf. La Bouillierie and Crespelle 1991, 33–56). Husson and Géo-Charles both wrote texts for the exhibition catalogues, and the illustrator of *Montparnasse* magazine, A.-P. Gallien, was secretary of the Compagnie.

- 15 Artists were of different national origins, such as Chaïm Soutine from Russia, Tsuguharu Foujita from Japan, and Ortiz de Zárate from Chile, but also French artists such as Othon Friesz and Maurice Le Scouëzec contributed their works.
- 16 "La bonne fortune a permis de nous installer ici dans ce centre artistique du Montparnasse qui est le carrefour de la plus grande capitale du monde, dans ce Paris qui est la capitale de la Grande République internationale des lettres et des arts."
- 17 "Dans ce grand carrefour intellectuel où se coudoient les fils de toutes les races unis en un commun idéal d'art—où l'art de demain s'élabore, où se prépare peut-être la fusion des peuples de l'Europe et du Monde, Montparnasse veut être une petite étincelle avant le grand embrasement futur."

i.e. global. Its ensemble is international. Its substance is international. Derived from the great guiding principles revealed by the masters who gave life to the School of Paris, it expresses the said School in more or less plastic, subtle nuances. School of Paris! Yes, but a School of Paris imagined by a thousand foreign brains tested by the spiritual fever of artists of all latitudes.¹⁸ (Flouquet 1928, 13)

The School of Paris, as it was a developing concept in the 1920s and staged in subsequent international exhibitions, always contained a form of universalism: Paris was presented as the city par excellence that set the standards of art throughout the world, and immigration to Paris evidenced this fact. This universalism, however, moved on a scale between nationalist and cosmopolitan claims, which were not always clearly distinguished, and sometimes merged smoothly into one another.

Regarding the international exhibitions of the School of Paris, we can observe two types of exhibitions that dealt with this ambiguity differently. Relocating the image of Paris-Montparnasse as a migrants' center of art and of the School of Paris label provided two strategies for artists and curators to cope with a francocentric narrative of modern art abroad. Either they adopted the concept of the School of Paris as a model for developing their own national art, sometimes staging their capitals as alternatives to Paris, or they accepted the central status of Paris and considered it a model for internationalist and cosmopolitan collaboration.

Paris vs. Rome and New York: The School of Paris at the Venice Biennale and in Cambridge

One of the very first exhibitions of the School of Paris took place at the 16th Venice Biennale in 1928. Despite its internationalism, this group exhibition served as a platform for Italian national art. Under its director, Antonio Maraini, the Biennale supported fascist cultural policy. On the one hand, the Biennale attempted to highlight the achievements of Italian art, and most of the *Padiglione Centrale* (central pavilion) was reserved for nineteenth-century Italian art. On the other hand, the Biennale sought for a stance toward the internationalized art field that could be harmonized with fascist values. Hence, Margherita Sarfatti, a renowned art critic, member of the Biennale's board of directors, and collaborator of Benito Mussolini, opted for a contribution of foreign artists to the Italian art

18 "Pareil Salon n'a rien de spécifiquement français. Autant que le Salon des Indépendants, c'est un Salon bien parisien, c'est-à-dire européen, c'est-à-dire mondial. Son ensemble est international. Sa substance est internationale. Dérivée des grands principes directeurs révélés par les maîtres qui donnèrent vie à l'Ecole de Paris, elle exprime la dite Ecole en nuances plus ou moins plastiques, plus ou moins subtiles. Ecole de Paris! Oui, mais une Ecole de Paris rêvée par mille cerveaux étrangers éprouvée par la fièvre spirituelle d'artistes de toutes les latitudes."

exhibition in the central pavilion.¹⁹ The exhibition of the School of Paris offered an opportunity to show Italian modern art as part of a progressive international movement, as well as to underscore its particularity. Thus, the Italian artist Renato Paresce was given the responsibility for an exhibition entitled *Scuola di Parigi* (School of Paris). The painter Mario Tozzi wrote an accompanying introduction for the Biennale's catalogue.

The School of Paris obtained a prominent place in the central pavilion, where it was shown separately from the other exhibition rooms, just to the left of the entrance in room 40. Paresce brought together seventy-one works by forty-three artists from different countries, but all of them were working in Paris, such as Chagall and Foujita.²⁰ Tozzi stressed in his catalogue text the attractive effect that Paris had on artists from all cardinal directions. Nevertheless, he used the School of Paris to underscore Italian particularism in art:

[I]t will be interesting to find out how the different races react in the Paris melting pot, and how, despite everything, the savor of the native land and the color of the ancestral traditions remain intact in these artists [...]. The small group of Italians, drawing the roots of their art from the purest traditions of their homeland, fights with faith and energy so that, in the evolution of the School of Paris, also Italy will be present and speak up with virile firmness.²¹(Tozzi 1928, 123f.)

Paresce illustrated this Italian contribution to the School of Paris with three artists: Filippo de Pisis, Tozzi, and himself. All three artists were part of the so-called *Italiens de Paris* (Italians of Paris), who had exhibited several times in Paris and pursued a national particularism there (cf. Benzi 1998, 103–108). Moreover, Tozzi and Paresce were part of the Novecento movement, which was intellectually led by Sarfatti and aimed at reconciling Italian tradition with modern art. It is therefore not surprising that

19 Minutes of the “Consiglio Dirretivo” of the 16th Biennale, May 10–12, 1927, Archivio storico delle arti contemporanee (ASAC), Venice, “Scatole nere,” b.050.

20 The following artists exhibited in the show: Roger Bissière, Maria Blanchard, Rodolphe Théophile Bosshard, Serge Brignoni, Marc Chagall, Pierre Charbonnier, Chériane, Mouat Dagoussia, Amédée de la Patellière, Filippo de Pisis, Eric Detthow, Max Ernst, Serge Férat, Adam Fischer, Geneviève Marie Gallibert, Pablo Gargallo, Wilhelm Gimmi, Marcel Gromaire, Alice Halicka, Charles Edmond Kayser, Moïse Kisling, Pinchus Krémegne, Per Krogh, Louis Latapie, André Lhote, Jacques Loutenansky, Jean Lurçat, Manolo, Louis Marcoussis, Zygmunt Menkès, Milo Milunović, Chana Orloff, Renato Paresce, Valentine Prax, Ivan Puni, Magdalena Radelescu, Madeleine Radulesco, Olga Sacharoff, Jean Souverbie, Constantin Térechkovitch, Mario Tozzi, Ossip Zadkine.

21 “[...] sarà interessante rilevare come nel crogiuolo di Parigi reagiscano le differenti razze, e come, malgrado tutto, il sapore della terra nativa ed il colore delle avite tradizioni rimangono intatte in questi artisti [...]. L'esiguo gruppo degli italiani, abbarbicate le radici della sua arte alle più pure tradizioni della propria patria, lotta con fede e con energia perchè, nell'evoluzione della Scuola di Parigi, anche l'Italia sia presente e dica con fermezza virile la sua parola.”



Mario Tozzi, *Mattutino (Matins)*, 1927), oil on canvas, 166 x 118 cm, Museo del Novecento, Milan © Archivio Mario Tozzi.

Tozzi's *Mattutino (Matins)*, 1927) was prominently exhibited and printed in the catalogue. In terms of style and subject, this depiction of piety is a reference to the art of Quattrocento, and thus a programmatic image for Tozzi's search for the Italian roots of modern art.

This exhibition of the School of Paris was nevertheless heavily criticized in the Italian press for its internationalism, which is why the 17th Venice Biennale in 1930 set a different focus. The following exhibition therefore sought a new way of harmonizing internationalism and national particularism. It developed the idea of a supremacy of Italian art that had its center in Rome and was competing with the School of Paris. Still, the curators integrated Italian artists living in Paris in this narrative about Italian art. This time, room 23 was curated by Tozzi together with the critic Waldemar George under the title *Appels d'Italie*. Among the twenty-three artists of French and other nationalities, they

again displayed Italians working in Paris, such as de Pisis, Paresce, and Tozzi. In his accompanying catalogue text, however, George developed the image of Rome as a new center of art: "This is about proving a phenomenon of a shift of the center of gravity of contemporary art, which after a cure in opposition, which lasted half a century, regains its faith in Rome."²² (George 1930, 91) This program did not contradict George's demand, as mentioned above, to revive a *École française*. George found the fusion of Italian and French culture and the journey of modern artists to Rome a possibility for reinforcing the Latin, humanist tradition that corresponds to one of his basic values of French art, its *néo-humanisme* (cf. Chevrefils Desbiolles 2016, 100–101). By restoring a "School of Rome" as he imagined it, he also hoped to strengthen art in France according to fascist ideals, and he personally presented his ideas to Mussolini on the "return to Rome" in 1933 (cf. *ibid.* 53–56).²³ In this way, the School of Paris was transformed within a fascist ideology and given a counterpart in the Italian capital.

A phenomenon similar in its dynamics between internationalism and national particularism, albeit within a completely different ideological framework,

22 "Si tratta di provare un fenomeno di spostamento del centro di gravità dell'arte contemporanea, la quale dopo una cura d'opposizione, che dura da mezzo secolo, ritrova la sua fede in Roma."

23 George outlined his ideas for a "retour à Rome" in art to Mussolini. He explicitly formulated his idea of the "École de Rome" in the catalogue to the *Exposition des peintres romains Capogrossi, Cavalli, Cagli, Sclavi* at the Galerie Jacques Bonjean, December 9–31, 1933.

can be seen in the context of the “School of New York.” After the Second World War, abstract expressionism became known as the “New York School” and was repeatedly described with reference to the School of Paris of the interwar period (cf. Guibault 1983, Ashton 1979, Sandler 1970). But there was already an attempt to establish a so-called School of New York in 1929, and again this happened in connection with an exhibition of the School of Paris.

In 1929 the Fogg Art Museum in Cambridge, Massachusetts, showed an exhibition of modern French art of the nineteenth century. As supplement, the Harvard Society for Contemporary Art organized the *Exhibition of the School of Paris* from March 19 until April 12. The works came mostly from private lenders and from the Valentine Gallery in New York, which was an early promoter of the School of Paris in the United States.²⁴ Thus, the exhibition mirrored current market trends of Jules Pascin, Moïse Kisling, and Amedeo Modigliani—the latter two were also shown in Venice.²⁵ As in Venice, the organizers of the Cambridge exhibition reflected on their own national art, but this time the answer was sobering:

This present collection presents a European style, international in scope and cosmopolitan in character with its center in Paris. [...] These artists are to a greater or lesser degree innovators. In this they differ from the Americans of our last exhibition [Exhibition of American Art, 1929], and as a result of their calculated originality, they are more surprising, more intellectual, and more sophisticated.²⁶ (Harvard Society for Contemporary Art 1929b)

The following exhibition, entitled *The School of New York*, was held from October 17 until November 1, 1929.²⁷ It was intended to be an international and

24 The show comprised the following artists: André Beaudin, Pierre Bonnard, Constantin Brancusi, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Charles Despiau, Maurice Dufresne, Raoul Dufy, Roger de la Fresnaye, Othon Friesz, Marcel Gromaire, Juan Gris, Moïse Kisling, Fernand Léger, André Lurçat, Marie Laurencin, André Lhote, Aristide Maillol, Louis Marcoussis, Frans Masereel, Jacques Mauny, Jean Metzinger, Joan Miró, Amedeo Modigliani, Chana Orloff, Jules Pascin, Georges Rouault, Man Ray, André Dunoyer de Segonzac, Chaïm Soutine, Vergé-Sarrat, Maurice de Vlaminck. There was also a section of decorative art by Dufy, Dunand, Lalique, Legrain, Lenoscier, Marinot, Puiforcat, Raymond Tempier.

25 Kisling figured in the School of Paris exhibition at the 16th Venice Biennale. Modigliani was shown in a solo exhibition in room 31 of the central pavilion at the 17th Venice Biennale in 1930.

26 The Society’s executive board consisted of Lincoln Kirstein, John Walker III, Edward M. M. Warburg, and Sophia R. Ames.

27 The following painters participated in the show: Peggy Bacon, Peter Blume, Alexander Calder, Glenn Coleman, Stuart Davis, Preston Dickinson, Guy Pene DuBois, Ernest Fiene, William Glackens, Stefan Hirsch, John Kane, Bernard Karfiol, Leon Kroll, Walt Kuhn, Yasuo Kuniyoshi, Gaston Lachaise, Georg Luks, Isamu Noguchi, Charles Rosen, Katherine Schmidt, Henry Ernest Schnakenburg, Charles Sheeler, Simka Simkovitch, Maurice Sterne, John Storrs, Dudley Talcott, Allen Tucker, Max Weber, William Zorach.



Yasuo Kuniyoshi, *Little Joe with Cow* (1923), oil on canvas, 71.1 x 106.7 cm, Crystal Bridges Museum of American Art, Betonville, Arkansas, 2010.108. Photography by Edward C. Robinson III.

more cosmopolitan counterweight to the national art of the older generation of painters, which the Harvard Society for Contemporary Art had shown in the abovementioned *Exhibition of American Art*. It presented artists of “the two groups of Lyricists and Realists, whose roots extend into the nineteenth century,” (Harvard Society for Contemporary Art 1929a) among them George Bellows, Edward Hopper, and Rockwell Kent.²⁸ These artists were to be a “solid foundation for an American School.” (Ibid.). The School of New York, however, was to provide a necessary

and revitalizing impulse. As in the case of the School of Paris, this should come from outside.

The School of New York exhibition was a synopsis of artists, “who having perhaps a diversity of origin, had acquired their growth and influence from the vicinity of New York.” (Harvard Society for Contemporary Art 1930). The Harvard Society for Contemporary art evoked New York as an active and attractive center for living art, and strongly paralleled Warnod’s rhetoric of the School of Paris. On display were, for example, Russian-born artists such as Maurice Sterne and Max Weber, who had emigrated to New York, worked in Paris, but later returned to the United States. Furthermore, the Japanese-born Yasuo Kuniyoshi exhibited one of his cow paintings, which perfectly embodied the cosmopolitan ideal and fusion of American and foreign culture that the curators wanted to represent. In *Little Joe with Cow*, for example, he combined a Japanese subject with American folk art and Western oil painting.²⁹ The question of the current local domicile was crucial for the Harvard Society for Contemporary Art. This explains why it assigned Jules Pascin to the School of Paris and not to the School of New York. The artist had spent the duration of the First World War in New York and received American citizenship, but later returned to Paris. His artist colleagues Sterne, Weber, and Kuniyoshi, in contrast, proved in the curators’ eyes the current status of New York as a migrants’ city of art.

28 Other exhibiting artists included Thomas Benton, Arthur B. Davies, Alexander Archipenko, and John Sloan. John Marin and Georgia O’Keeffe did not match the categories of Lyricism and Realism and were presented as “strongly original artists.”

29 Kuniyoshi explained his various depictions of cows by the fact that he was, according to the Japanese calendar, born in the year of the cow (cf. Goodrich 1948, 13) In Cambridge he showed his work “Boy with Cow with Calf”.

The news of a New York School was also quickly spread in Paris. In 1930 Albert Gallatin, the founder of the *Gallery of Living Art* of New York University, wrote in the art magazine *Formes* (edited by none other than Waldemar George):

The New York School is as cosmopolitan in its make up as the School of Paris. Foreigners possessing ability as painters include the Russian Alexander Brook and Morris Kantor, the Italian Joseph Stella, the Swiss Joseph Pollet and the Japanese Yasuo Kuniyoshi. The influx of foreign bloods is good for American art, this intermingling of various cultures. (Gallatin 1930, 22)³⁰

These two cases, in Venice and Cambridge, show that cosmopolitanism and nationalism are not mutually exclusive. International exhibitions of the School of Paris could be used to prove national particularisms by pointing to internationally attractive effects of competing cosmopolitan centers.

The Hub of Universal Art: The School of Paris in Recife, São Paulo and Rio de Janeiro

In 1930 the two editors of *Montparnasse*, the Brazilian-born Vicente do Rego Monteiro and the art critic Géo-Charles, decided to organize a traveling exhibition of the School of Paris in Brazil.³¹ This event presented a different point of view. The first of the three exhibitions was held from March 21 until April 2, 1930, at the Teatro Isabel in Recife, and then traveled on to São Paulo and Rio de Janeiro (cf. Dos Anjos and Morais 1998, Zanini 1997, 257ff). Works of forty-nine artists were transported to Latin America on this occasion.



Exhibition of the School of Paris in São Paulo (Palacete Glória) or Rio de Janeiro (Palace-Hotel) (1930); Géo-Charles is on the left. © Archives du musée Géo-Charles – Ville d'Échirolles.

30 Trans. in Lévy 2003, 19.

31 After that, Rego Monteiro would stay in Brazil and Charles, too, would first accompany the exhibition with a lecture program and then stay for six months in Brazil. Therefore, the *Montparnasse* edition of January 1930 that served as an exhibition catalogue was the last number (cf. Emery 1994, 28–47).



Vicente do Rego Monteiro, *Femme à la Biche* (*Woman with Doe*, 1926), oil on canvas, Pernambuco State Museum, MEPE/FUNДАРPE collection. Exhibited at the School of Paris exhibition, Recife, São Paulo and Rio de Janeiro (1930).

The artists shown here differed from the previous exhibitions, which demonstrates once again that the School of Paris was not a consistent and stable group. This time, works by Brazilian artists, who had not been represented in Venice or New York, were added. This is the case for Vicente do Rego Monteiro and his brother, Joaquim. A special focus was on cubist art works by Fernand Léger, Georges Braque, and Picasso. The latter, according to Dos Anjos and Morais, was shown for the first time in Brazil (Dos Anjos and Morais 1998).³² This tendency toward cubism mirrored the profile of *Montparnasse*, whose former editor, Husson, saw cubism as a precursor to world art (*art mondial*) and a future cosmopolitan synthesis of humankind.³³ Another reason for this focus on cubism was that the exhibition was supported by the prominent art dealer of cubism, Léonce Rosenberg and his *Galerie de l'Effort Moderne*. Rego Monteiro, in turn, drew on cubism in his works and fused it with stylistic elements of the pre-Columbian Marajoara culture (cf. Wolfe 2014, 102–105).

Montparnasse considered Brazil a suitable choice, not only because of its editor, Rego Monteiro. The magazine registered an *esprit nouveau* (new spirit) in the Brazilian cultural scene. The country experienced an economic upswing due to government-protected coffee exports, which spurred the formation of an intellectual, cosmopolitan elite. In the interwar period, many intellectuals and avant-garde artists, such as the poet Oswald de Andrade and the artist Tarsila do Amaral traveled between Brazil and Europe, especially Paris (cf. Greet 2018, 122–130). Among others, Rego Monteiro and Andrade collaborated on the art festival *Semana de Arte Moderna*, which took place in São Paulo in 1922 and spearheaded the modernist movement in Brazil (cf. Amaral 2014, 135–

32 This exhibition showed: André Bauchant, Marie Blanchard, Borrès, Rodolphe Théophile Bosshard, Georges Braque, Massimo Campigli, Clément, József Csáky, André Dérain, Germaine Derbecq, Raoul Dufy, Eekman, István Farkas, Alexandre Fasini, Pierre-Louis Flouquet, Serge Fotinsky, Tsuguharu Foujita, Geneviève Gallibert, Albert Gleizes, Gounaro (Giorgios Gounaropoulos), Juan Gris, Marcel Gromaire, Alice Halicka, Max Jacob, Laglenne, Ismael De La Serna, Lahner, Marie Laurencin, Henri Laurens, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger, André Lhote, Maurice Loutreuil, Jean Lurçat, Louis Marcoussis, Frans Masereel, André Masson, Joan Miró, Joaquim do Rego Monteiro, Vicente do Rego Monteiro, Georges Papazoff, Jules Pascin, Pablo Picasso, Valentine Prax, Rendon, Roux, Sandoz, Sénabrè, Gino Severini, Sterling, Léopold Survage, Kristians Tonny, Georges Valmier, Vines, Maurice de Vlaminck, Eugeniusz Zak.

33 Husson expressed this view, for example, in his article “Directives,” *Montparnasse* 23 (1923): 2.

196). This event gave rise to the Antropofagia movement, which sought cultural autonomy of modern art in Brazil under postcolonial conditions. It propagated the anthropophagic appropriation of the Western “other,” thus attenuating its hegemonic impact.³⁴

The exhibition of the School of Paris was a response to these developments. Unlike the exhibitions in Venice and New York, Rego Monteiro and Géo-Charles highlighted neither the national supremacy of French art nor the outstanding role of Brazilian art in the School of Paris. Rather, the curators wanted to present a still-developing universal art and *esprit nouveau* that they considered a global evolution. From this perspective, the supremacy of Paris in modern art seemed a fact, but unfixed, transferable, sharable, and expandable. It was Géo-Charles’s hope to create synergies between *Montparnasse* and the Brazilian avant-garde of the *Semana de Arte Moderna*.

The poet Menotti del Picchia, a participant of the *Semana de Arte Moderna* and collaborator of the *Revista de Antropofagia*, translated one of Géo-Charles’s texts, entitled “Uma informação do critico Géo Charles sobre o momento esthetico mundial.” (Menotti Del Picchia 1930a and 1930b). It was intended as information for the “Brazilian Movement,” in order to spread the latest knowledge in the field of art. Géo-Charles stresses the internationalist and pacifist traits in Paris that would have become visible in art, especially after the First World War. But it is the collaboration between writers and artists, in particular, which, in his opinion, made Paris a special place. The critic did not leave out the opportunity to attribute a central role to his magazine, *Montparnasse*, as well as the art of Rego Monteiro and his paintings’ “human, ethnic and sensitive significance that a work of art should have.”³⁵ (Menotti Del Picchia 1930b).

In this type of exhibition, Paris was neither ruled by a French nor another national paradigm. Paris was an open city, and everyone who wanted to contribute to the development of new art could enter or be inspired by its recent developments. This second type of exhibition reveals a phenomenon that Gladys Fabre described as the *Internationale de l’esprit* (Fabre 2002). After the First World War, a strong consciousness had developed in Europe, especially in left-wing political and pacifist circles. It strived for international cooperation and fraternization, also in the field of culture. Artistic mobility, migration, and exchange were necessary and welcomed practices that served the further development of a universal art. The ambitious goals of Rego Monteiro and Géo-Charles, however, remained unfulfilled. The exhibition did not generate a broad response in the local press, and was only discussed with little enthusiasm. Also, the disappointment of the Brazilian public with French modern art that some press articles reported contradicts Géo-Charles’s enthusiastic vision that the School of Paris was working on a universal modern art of tomorrow (cf. Dos Anjos and Morais 1998, 322–324).

34 Oswald de Andrade wrote in 1928 his “Manifesto Antropófago” and worked later with Menotti del Picchia on the *Revista de Antropofagia* (1928–1929) (cf. Bader 2018, Jauregui 2012).

35 “[...] significação humana, ethnica e sensível que deve revestir a obra de arte.”

Of course, this was a utopian design that reflects little of the actual barriers, like differences in citizenship or financial possibilities, that were decisive when gaining physical access to the city of Paris and its art scene. Nevertheless, the School of Paris remained an important imaginary and ideal that could be translocated and transferred to other sites of modern art. The case shows how an image of the city that represented a cosmopolitan and international center of modern art was transferred and locally adapted. While back in Paris, in the context of the magazine *Montparnasse*, this meant assigning a central status to the cosmopolitan art milieu of cafés and independent exhibitions, in Brazil it served to expand the imagined boundaries of the French capital. Artists could inscribe themselves in a narrative about universal modern art in Paris, regardless of their nationality and place of residence.

Conclusion

In the face of the transnational mobility of art critics and artists, between 1928 and 1930 the School of Paris label underwent a process of (re-)definition that was part of transregional dynamics between Paris and other sites of modern art. It always contained a universalism that confirmed Paris as the center of modern art, but this universalism could be applied variably and in different regional contexts, sometimes serving more nationalistic, sometimes more cosmopolitan ideals.

Within Parisian art criticism the label was used for art that was locally rooted in Paris, but international in scope. Thus, the use of School of Paris encompassed both the integration of immigrated artists into the French canon and the international significance of Parisian artists. Warnod used the School of Paris to integrate immigrant artists into a narrative about French art. The magazine *Montparnasse*, on the contrary, referred to the universal status of Paris as an internationalist and cosmopolitan center of art, to legitimize internationalist exhibition practices within the field of independent art.

The international exhibitions of the School of Paris around 1930 resulted from collaborations of actors both inside and outside Paris, especially artists (Tozzi, Paresce, and Rego Monteiro), art critics (Géo-Charles), and galleries (Galerie de l'Effort Moderne, Valentine Gallery). These exhibitions are as diverse as the itineraries of the artists and critics involved. Nevertheless, this article shows that it is worthwhile to study the various examples with a comparative perspective, since this points out the ambiguity and various functions of the School of Paris label, not just within but also outside Paris. On the one hand, the label helped counter the hegemony of modern French art when contrasting the art of 'other nations' capitals with the Parisian art scene, as in the case of the School of Rome or the School of New York. On the other hand, showing the School of Paris abroad could mean to embrace the status of Paris as an art center. By acknowledging the city's

universalistic cosmopolitanism, these exhibitions helped to include contributions from other regions into a narrative on modern art. Of course, all these cases belong to ideologically different contexts. Nevertheless, the artists' and critics' engagement reveals the active choices and transformations that were necessarily undertaken when adapting the narrative of the School of Paris, and with it the image of Paris as the center of modern art, outside of Paris.

Literature

- Amaral, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: editorial 34, 2014.
- Andral, Jean-Louis and Sophie Krebs (eds.). *L'École de Paris. La part de l'autre*. Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2000.
- Ashton, Dore. *The New York School: A Cultural Reckoning*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.
- Bader, Lena. "Verdrängte Orte und einverlebte Bilder. Die Antropofagia-Bewegung im Spiegel transregionaler Bilderwanderungen," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81.2 (2018): 242–255.
- Benzi, Fabio. "Artisti italiani a Parigi tra le due guerre: appunti sulla dialettica degli scambi Italia-Francia." In *Il futuro alle spalle. Italia Francia – L'arte tra le due guerre*, ed. Federica Pirani 103–108. Rome: Palazzo delle Esposizioni, 1998.
- Blanchard, Pascal et al., *Le Paris noir*. Paris: Hazan, 2001.
- Camille Mauclair, *Les Métèques contre l'art français (La farce de l'art vivant II)*. Paris: Éd. de la nouvelle revue critique, 1930.
- Chevrefils Desbiolles, Yves. *Waldemar-George, critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal: essai et anthologie*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Crespelle, Jean-Paul. *La vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque, 1905–1930*. Paris: Hachette, 1976.
- Dos Anjos, Moacir and Jorge Ventura Morais. "Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930." *Estudos Avançados* 12.34 (1998): 313–335.
- Emery, Bernard. *Brésil baroque, nouveau Brésil, la vision de Géo-Charles*. Grenoble: Crealit, 1994.
- Escholier, Raymond. "Préambule," In *Les maîtres de l'art indépendants, 1895–1937*, ed. Petit Palais 5–6. Paris: Petit Palais, 1937.
- Fabre, Gladys. "Paris: The Arts and the 'Internationale de l'esprit.'" In *Paris – Capital of the Arts*, ed. Sarah Wilson 40–53. London: Royal Academy of Arts, Bilbao: Guggenheim Museum 2002.
- Fabre, Gladys. "Qu'est-ce que l'École de Paris?" In *L'École de Paris. La part de l'autre*, eds. Jean-Louis Andral and Sophie Krebs 25–40. Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2000.
- Flouquet, Pierre-Louis. "Le Salon d'Automne," *Montparnasse* 53 (1928): 13–15.
- Fraquelli, Simonetta. "Montparnasse and the Rive Droite: Myth and Reality." In *Paris – Capital of the Arts 1900–1968*, ed. Sarah Wilson 106–117. London: Royal Academy of Arts, Bilbao: Guggenheim Museum 2002.

- Gallatin, Albert. "Lettre des États-Unis." *Formes* 6 (1930): 22–23.
- George, Waldemar. "Appels d'Italie." In *Catalogo della XVIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1930*, 91–96. Venice: La Biennale di Venezia, 1930.
- George, Waldemar. "École française ou École de Paris I?" In *Formes* 16 (1931a): 92–93.
- George, Waldemar. "École française ou École de Paris II?" In *Formes* 17 (1931b): 110–11.
- Glick Schiller, Nina et al. "From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration." *Anthropological Quarterly* 68.1 (1995): 48–63.
- Golan, Romy. "The Ecole Française versus the Ecole de Paris: The Debate about the Status of Jewish Artists in Paris between the Wars." In *The Circle of Montparnasse. Jewish Artists in Paris 1905–1945*, eds. Kenneth Silver and Romy Golan 80–87. New York: Jewish Museum, 1985.
- Golan, Romy. *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Goodrich, Lloyd. *Yasuo Kuniyoshi*. New York: Whitney Museum of American Art, 1948.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Guibault, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.
- Harvard Society for Contemporary Art (ed.). *An Exhibition of American Art*. Cambridge, MA: Harvard Cooperative Building, 1929a.
- Harvard Society for Contemporary Art (ed.). *Art Exhibition of the School of Paris, 1920–1928*. Cambridge, MA: Harvard Cooperative Building, 1929b.
- Harvard Society for Contemporary Art (ed.). *A Summary of the Activities of the First Year*. Cambridge, MA: Harvard Cooperative Building, 1930.
- Husson, Paul. "Directives," *Montparnasse* 23 (1923): 2.
- Jauregui, Carlos A. "Antropofagia." In *Dictionary of Latin American Cultural Studies*, eds. Robert McKee Irwin and Mónica Szurmuk 22–28. Gainesville: The University Press of Florida, 2012.
- Kangaslahti, Kate. "Foreign Artists in the École de Paris: Critical and Institutional Ambivalences between the Wars." In *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-Garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900–1960*, eds. Natalie Adamson and Toby Norris 165–191. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2009.
- Kangaslahti, Kate. "Making the Cosmopolitan National. The Politics of Assimilation and the Foreign Artists in Interwar France." In *Im Dienst der Nation. Identitätsstiftung und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst*, eds. Matthias Krüger and Isabella Woldt 119–140. Berlin: Akademie-Verlag, 2011.
- Kaspi, Michael (ed.). *Le Paris des étrangers depuis un siècle*. Paris: Impr. nationale, 1989.
- Krebs, Sophie. *L'École de Paris. Une invention de la critique d'art*. PhD dissertation, SciencesPo, Paris, 2009.
- La Bouillerie, Sylviane de and Jean-Paul Crespelle. *Auguste Clergé. (1891–1963), Fondateur de la Compagnie des Peintres et Sculpteurs Professionnels*. Quimper: Ed. Association Hélios, 1991.
- Lambert, Jacques. *De Montmartre à Montparnasse. La vraie vie de bohème*. Paris: Éd. de Paris Chaleil, 2014.

- Lévy, Sophie and Christian Derouet (eds.). *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918–1939*. Giverny: Musée d'art américain, 2003.
- Lévy, Sophie. "Sympathetic Other." In *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918–1939*, ed. Sophie Lévy and Christian Derouet 15–21. Giverny: Musée d'art américain, 2003.
- Mauclair, Camille. *Une campagne picturale 1928–1929 (La farce de l'art vivant I)*. Paris: Éd. de la nouvelle revue critique, 1929.
- Menotti Del Picchia, Paulo. "Uma informação do critico Géo Charles sobre o momento esthetico mundial," *Correio Paulistano*, June 15, 1930a, 2.
- Menotti Del Picchia, Paulo. "Uma informação do critico Géo Charles sobre o momento esthetico mundial," *Correio Paulistano*, June 17, 1930b, 2.
- Montparnasse. "Nous reparaissons," *Montparnasse* 1 (1921): 1.
- Nieszawer, Nadine et al. *Peintres juifs à Paris, 1905–1939. L'École de Paris*. Paris: Denoël 2000.
- Romoff, Serge. "Préface." In *Quarante sept artistes exposent au Café du Parnasse*. Paris: Imprimerie Union, 1921.
- Sandler, Irving. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Praeger Publishers, 1970.
- Tozzi, Mario. "La Scuola di Parigi." In *Catalogo della XVIa Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1928*, 121–129, Venice: La Biennale di Venezia, 1928.
- Warnod, André. "L'État et l'Art vivant." *Comœdia*, January 4, 1925a.
- Warnod, André. "L'École de Paris." *Comœdia*, January 27, 1925b.
- Warnod, André. *Les berceaux de la jeune peinture*. Paris: Albin Michel, 1925c.
- Wolfe, Edith. "Paris as Periphery: Vicente do Rego Monteiro and Brazil's Discrepant Cosmopolitanism." *The Art Bulletin* 96.1 (2014): 98–119.
- Zanini, Walter. *Vicente do Rego Monteiro. Artista e poeta, 1899–1970*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

Annabel Ruckdeschel
Univerzitet Justus Libig, Gisen

**ÉCOLE DE PARIS U PARIZU I IZVAN PARIZA (1928–1930):
TRANSREGIONALNA PERSPEKTIVA O IZLOŽBAMA PARISKE ŠKOLE
U VENECIJI, KEMBRIDŽU, RESIFEU, SAO PAULO I RIO DE ŽENEIRU**

Apstrakt:

Rad ispituje na koji način su izložbe učestvovala u etabliranju termina Pariska škola (École de Paris) unutar transregionalne dinamike između 1928. i 1930. godine. Od 1925. godine likovni kritičari su koristili izraz „Pariska škola“ da označe umetnost iz Pariza, pre svega iz oblasti Monparnasa, koja je stvorena u internacionalnom umetničkom miljeu. Ovaj termin je od svog nastanka i pojavljivanja u izložbenom kontekstu veoma ambivalentan i označava različite poglede na Pariz kao umetnički centar i grad umetničkih migracija. Izložbe Pariske škole su predstavljale umetnike i likovne kritičare koji su učestvovali u životu ovog vibrantnog umetničkog centra i koji su, sa druge strane, bili predstavnici onih tendencija u inostranstvu koje su se javljale kao nastavak ili reakcija na hegemoniju pariske umetničke scene. Oko 1930. godine izložbe umetnosti Pariske škole su postale međunarodno raširen fenomen. U radu se razmatraju tri izložbe: prva monografska izložba na Venecijanskom bijenalu (1928), izložba održana u Harvard društvu za savremenu umetnost u Kembridžu (Masačusets, 1929) i putujuća izložba u Brazilu: Resifeu, Sao Paulu i Rio de Ženeiru (1930). Osnovno pitanje se odnosi na način na koji su umetnici, kustosi i kritičari prisvojili, relocirali i transformisali ovaj termin izvan Pariza, kao i na analizu izložbenih kataloga i hemerotečkih izvora. U prvom delu će biti predstavljeno kako je Pariska škola, kao likovno-kritičarski i institucionalni termin međuratnog perioda u Parizu, oscilirao između nacionalnih i kosmopolitskih težnji. U drugom delu teksta će biti mapirane strategije izložbi o fenomenu Pariske škole koje su održane izvan Pariza, a koje su umetnicima i kritičarima služile da istaknu nacionalnu umetnost drugih zemalja u odnosu na parisku hegemoniju u umetnosti (Venecija i Kembridž) ili prihvate kosmopolitski univerzalizam (Resife, Rio de Ženeiro, Sao Paulo).

Ključne reči:

istorija izložbi, moderna umetnost, umetnost i migracije, transregionalna dinamika

PRIMLJENO / RECEIVED: 25. 10. 2020.
PRIHVACENO / ACCEPTED: 10. 11. 2020.

Bojana Popović
Muzej primenjene umetnosti, Beograd

KOMERCIJALNI DIZAJN DUŠANA JANKOVIĆA U VREME VELIKE EKONOMSKE KRIZE

Apstrakt:

Ekonomska kriza koja je izbila 1929. godine bila je pogubna i za sve umetničke profesije. Međutim, u traženju načina da se dopre do što šireg kruga potrošača, komercijalni dizajn bio je u procvatu. To je uticalo da Dušan Janković (1894–1950), dekorativni slikar nastanjen u Parizu (1916–1935), intenzivira rad na oblikovanju reklamnih poruka. U početku karijere saradivao je sa agencijom Rivan (*Publicité Riven*), izvodeći nacрте za novinske oglase i plakate. Asortiman robe na čijem je oglašavanju Janković radio uvećao se u doba velike krize. Njegova ostvarenja su u Londonu 1931. godine prikazana na izložbi agencije čiji je tada bio saradnik, dok je sa manje uspeha učestvovao na javnim konkursima. Janković je 1932. godine dobio priliku da projektuje i opremi vilu u Sen Klou, a bavljenje komercijalnim dizajnom postalo je, uglavnom, stvar prošlosti. Uvažavajući zahteve ove stvaralačke discipline, on je ostvario autentičan izraz zasnovan na sintezi opšteprihvaćenog vizuelnog jezika i delikatno modernizovane folklorne tradicije sredine iz koje je potekao.

Ključne reči:

Dušan Janković, komercijalni dizajn, plakat, ar deko, Pariz, Beograd

Dušana Jankovića (1894–1950), studenta arhitekture, doneo je 1916. godine ratni vihor u Pariz. On će tu nastaviti školovanje, zasnovati porodicu i razviti svoje mnogobrojne umetničke talente u skladu sa modernim duhom epohe i kulturnim vrednostima francuske prestonice.¹ Grafičkim dizajnom počeo je da se bavi već 1917. radeći za potrebe srpskih i jugoslovenskih studentskih organizacija (Rozić 1987: 8), a od ranih dvadesetih godina deluje i na planu komercijalnog dizajna. Pariz je tada bio jedan od vodećih svetskih centara reklame kome su prestiž davali neki od najinventivnijih grafičkih dizajnera epohe, Adolf Muron Kasandar (Adolphe Mouron Cassandre), Šarl Lupo (Charles Loupot), Žan Karli (Jean Carlu) i Pol Kolen (Paul Colin).² Janković je bio saradnik reklamne agencije *Rivon* (*Publicité Rivon*, 2, Rue Edouard VII, Paris IX a), za koju je izvodio uspeša ar deko rešenja za novinske oglase i plakate namenjene enterijerima poznatih trgovina.³ Međutim, komercijalni dizajn je ostavljao malo autorske slobode i zato su ga umetnici, kojima nije bio jedino polje delatnosti, smatrali drugorazrednom aktivnošću. Janković se njime bavio povremeno, sve do 1929. kada ga je velika ekonomska kriza dovela u obeshrabrujuću situaciju. Ostao je bez većine klijenata, kao i druge njegove kolege. To ga je primoralo da, više nego ranije, radi na komercijalnom dizajnu, koji u vreme krize doživljava uspon zbog uverenja da je reklama najbolji način da se dopre do najšireg kruga konzumenata roba i usluga.

Plakati za enterijere

Plakat je i posle Prvog svetskog rata predstavljao glavni medij reklamnog dizajna, koji je osavremenjenim likovnim jezikom i poznavanjem psihologije nesvesnog uspostavljao brzu komunikaciju sa posmatračima. Komercijalnog, sportskog ili kulturnog karaktera, on je bio sveprisutan na gradskim ulicama i u enterijerima trgovina i raznih institucija.⁴ Dušan Janković je uglavnom radio na projektima za „enterijerske plakate“ (*affiches d'intérieur*), koji su štampani u malom

- 1 Nakon studija slikarstva na Višoj nacionalnoj školi za dekorativne umetnosti (École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs) 1921. godine, Janković se sa puno samopouzdanja i uspeha oprobavao u opremi knjiga, grafici i grafičkom dizajnu, porcelanu i keramici, projektovanju arhitekture, enterijera i nameštaja, tapiseriji i u modi, imajući klijente kako u Parizu, gde je živeo do 1935. godine, tako i u Srbiji.
- 2 Njima je ukazivano poštovanje kao i cenjenim umetnicima iz oblasti slikarstva, vajarstva i arhitekture. (Heller, Fili 2004,15)
- 3 Pečat ove agencije nalazi se na nacrtu iz, najverovatnije, 1923. godine za plakat/oglas tada poznate pariske robne kuće *Aux dames de France* (MPU inv. br. 14469). Napomenimo da je Janković, kao i mnogi drugi umetnici, najpre radio plakate za oglašavanje svojih izložbi i drugih kulturnih događaja. Godine 1922, dobio je prvu nagradu na konkursu za rešenje plakata Pete jugoslovenske umetničke izložbe. (Rozić 1987, 22–23)
- 4 Kao simboli modernog doba, plakati sa pariskih ulica bili su tema i međuratne književnosti i poezije. (Roque 2007, 162–163)

broju primeraka i postavljani u unutrašnjim prostorima trgovina, reklamirajući njihov prodajni asortiman. Među prvim zadacima koje je dobio od agencije nakon izbijanja krize, krajem 1929. godine, bilo je oglašavanje parfema *Lansi* (Lancy). Sačuvano je više skica i one pokazuju Jankovićev pristup u traganju za najprihvatljivijim vizuelnim rešenjem. Na prvim radovima, on dekorativno ispisan naziv proizvoda prikazuje u zlatnom romboidnom polju koje je ukomponovano sa dve tročlane široke trake.⁵ Ti neinventivni prikazi, nalik na mnoge druge kojima se oglašavaju jeftini kozmetički preparati, nisu zadovoljili Jankovića. On je, potom, potražio inspiraciju u izgledu strukture minerala prikazavši belo asimetrično polje sa tekstom okruženo širokim talasastim linijama osenčenim olovkom u rasponu od crnog do svetlosivog tona.⁶ Početkom naredne godine, nastala je kolorisana varijanta u jarkim tonovima žute, oker, smeđe, crvene i tamnosmeđe boje.⁷ Ta ideja je dobila i svoju „mekšu“ i „ženstveniju“ varijantu kada je Janković tehnikom aerografije (erbraša, airbrush) izveo dva nacrtu na kojima je središnje polje sa nazivom parfema okruženo zbijenim koncentričnim elipsama, pastelnih plavo-belih nijansi, koje su nalik na strukturu plavog ahata.⁸ Oba su signirana sa *JanKovic*, kako se umetnik tih godina najčešće potpisivao.

Veliki oglašivači bile su i trgovine tekstila i odevnih predmeta. Galerija Lafajet, poznata pariska robna kuća, bila je među Jankovićevim klijentima. Na rešenju za prodajnu izložbu rukavica prikazani su beli primerci lepezasto raspoređeni na tkanini ružičasto-smeđih nijansi uz čiju talasastu desnu ivicu je ružičasto obojeni segment.⁹ Njegova manje uspela varijanta bila je namenjena odeljenju za prodaju čipke, parfema, cveća i rukavica.¹⁰ Najverovatnije su za potrebe Galerije Lafajet nastali i nacrti za ukazivanje na tekstil fabrike Rodije (*Rodie*), poznatom po svom vrhunskom kvalitetu i dizajnu. U to vreme, najmoderniji su geometrijski tekstilni dezeni i Janković oblikuje svoja tri nacrtu koristeći prave, talasaste i cikcak linije



Nacrt za parfem *Lansi* / *Lancy*, Dušan Janković, Pariz, 1929–1930, papir, aerografija, olovka, tempera, 62,2 x 49,6 cm, foto: Muzej primenjene umetnosti

5 MPU inv. br. 17353/2, 3.

6 MPU inv. br. 17353/1. Ti motivi su prisutni i na nacrtima za dezene odevnih predmeta koje je 1929. i 1930. radio za mušteriju svog Ateljea umetničke mode. (Popović 2012, 466)

7 MPU inv. br. 14459.

8 MPU inv. br. 14484, 14458.

9 MPU inv. br. 14485.

10 MPU inv. br. 17352.



Nacrt za plakat za tkanine *Rodije / Rodier*, Pariz, oko 1930–1931, papir, aerografija, tempera, olovka, 62,2 x 50 cm, foto: Muzej primenjene umetnosti

izveo nacrt koristeći samo nijanse crne i ružičaste boje. Prikazao je modernu lutku iz izloga – izduženu stilizovanu žensku figuru bez lica i kose – okruženu ružičastom „aurom“. Ona kao da lebdi iznad tkanine koja istovremeno asocira na ogromni šlep neke neobične svetloružičaste haljine (sa ukrštenim trakama preko grudi i bez donjeg dela!) i na modnu pistu, odnosno na zanimljivo aranžirani veliki izlog. U donjem delu nacrtu su naziv i adresa robne kuće.¹³ Ista crna lebdeća figura, sa rukama na ramenima ispod kojih je dugačka beličasto-ljubičasta tkanina, prikazana je na još jednom nacrtu za plakat. Ona je na tirkiznozelenoj pozadini, dok je u donjem delu nacrtu crno pravougaono polje iznad koga je belim slovima ispisano *Colette*, naziv neke pariske trgovine ili sospstvenog istoimenog modnog ateljea.¹⁴

Sredinom marta 1931. godine Janković piše Ivanoviću da je ostao bez ikakvih porudžbina.¹⁵ Mesec dana kasnije situacija se promenila: „Ja sam Vam sada u afišama. Po tome bi izgledalo da poslovi ponovo počinju, ali ne znam koliko se

kojima ostvaruje upečatljivu titravu dinamiku. Izvedeni aerografijom, oni plene utiskom fluidnosti i bogatstvom nijansi plave, ljubičaste, crvene, ružičaste, smeđe, žute i bele boje.¹¹ Koristeći osnovne linearne dekorativne elemente, koji su prisutni od najranijih vremena u ostvarenjima ljudskih ruku, umetnik ih je reinterpetirao sledeći pravila „čiste stilizacije“, a nadahnivši se ornamentikom i koloritom balkanskih narodnih pregača, haljina i šarenica. Na ove izvore inspiracije ukazao je sam Janković u prepisci sa svojim bliskim prijateljem umetnikom Ljubomirom Ljubom Ivanovićem, objašnjavajući mu izgled dva projekta za naslovnu stranicu kataloga beogradskog umetničkog društva *Lada* iz 1930. godine, gde ih je, u strožoj i zbijenijoj formi, takođe primenio.¹²

Za tekstil koji se prodavao u luksuznoj njujorškoj robnoj kući *Saks i Kompanija*, Janković je, 1929. ili 1930. godine,

11 MPU inv. br. 14504, 14505, 14455.

12 Iz pisma Lj. Ivanoviću, 2. 1. 1931. Smatrajući ih vizuelno aktuelnim i uspešnim, Janković je varijante ove ornamentike izvodio, takođe tehnikom aerografije, na maramama i ešarpama. (Popović 2012, 466)

13 MPU inv. br. 14483.

14 MPU inv. br. 14482.

15 Iz pisma Lj. Ivanoviću, 16. 3. 1931.



Nacrt za plakat za sijalicu *Osram / Osram*, Pariz, 1931, papir, aerografija, drvene bojice, tuš, olovka, 65 x 50,3 cm, foto: Muzej primenjene umetnosti



Nacrt za plakat za pastu za zube *Email Diamant*, Pariz, oko 1930–1931, papir, aerografija, tempera, olovka, 62,2 x 49,8 cm; Poklon Kolet Janković. Foto: Muzej primenjene umetnosti

proleće može suditi po jednoj lasti.“ (Pismo Lj. Ivanoviću, 21. 4. 1931) On je tada, između ostalog, radio na oglašavanju Osramove mnogoreklamirane sijalice *Pearl Lamp*. Tražeći najbolje rešenje izveo je više skica i nacrtava varirajući prikaz sijalice koja svojim svetlosnim zračenjem potiskuje noćnu tamu.¹⁶ Taj idejni kliše on vizuelizuje tako što veristički prikazanu jednu, odnosno dve sijalice „obavija“ blistavim bojama iz hladnog i toplog spektra koje u vidu dinamičnih spiralnih i kružnih formi izranjaju iz ljubičastocrne pozadine.¹⁷ U donjem delu nacrtava su nazivi firme i proizvoda ispisani krupnim belim slovima, a na nekim rešenjima sa slovom O nalik na biser, direktnu asocijaciju na marku sijalice. Poigravanje kružnim oblicima i potezima aerografa, Janković izvodi i na upečatljivom nacrtu za oglašavanje poznate paste za zube koja se u Francuskoj proizvodila od 1893. godine po recepturi američkog hemičara Džona Valtona (John Walton).¹⁸ Jednostavno grafičko rešenje, svedenog i snažnog kolorita, aludira na naziv paste *Email Diamant*: beličasti dijamant, sa žutim akcentima koji naglašavaju njegov sjaj, prikazan je u središtu ružičastih koncentričnih krugova, sa krupnim blistavožutim tekstom u donjem delu. Vizuelno bliska koncepcija prisutna je i na dva nacrtava za oglašavanje prodaje viskija kojima

16 MPU inv. br. 14501, 14502, 14503, 17405/1–5.

17 MPU inv. br. 14503, 14502.

18 MPU inv. br. 14470, 17405/2, 3.



Nacrt za plakat za trgovinu slikarskim bojama Sadron / Sadron, Pariz, 1930–1931, papir; tempera, tuš, olovka, 62,2 x 49,7 cm, foto: Muzej primenjene umetnosti

dominira ružičasta pozadina sa uzvitlanim kružnim linijama u čijem središnjem belom polju je prostor za tekst.¹⁹

Aluzivni pristup i kružne forme karakterišu i druge Jankovićeve komercijalne radove. Nacrt za plakat trgovine slikarskog materijala Sadron (Sadron) nadahnut je naučnim prikazom spektra boja: veliki krug izdelfen je na uske trouglaste, raznobojne segmente. Duž njihovih ivica su horizontalne crtice, koje čitavom prikazu daju dekorativnost i dinamičnost.²⁰ One podsećaju na ornamente *kaca* i *češalj* sa pirotskih ćilima i ukazuju da je modernizacija narodne baštine i njeno sjedinjavanje sa opštim dizajnerskim tokovima konstanta Jankovićevog rada. S koliko delikatnosti on pristupa tom procesu pokazuje i nacrt iz 1930. godine na kome je beli krug, mesto za tekst, okružen linijama koje se šire prema pozadini stvarajući utisak kretanja, a čiji kolorit, smeđih, belih, sivih,

narandžastih i ružičastih tonova, samo poznavaoi mogu da povežu sa balkanskim folklorom.²¹ Nije poznato da li je ovo rešenje našlo klijenta, a naredne godine ono je prilagođeno potrebama oglašavanja bioskopa *Elit* (Cinema de l'Elite) u Ulici Fleri broj 26 (26 Rue de Fleurus, VI arondisman).²² Janković je dobio porudžbinu za taj posao zahvaljujući tome što mu je iz Beograda stigao katalog *Lade* upravo u trenutku posete direktora *Elita*, kome se veoma dopao svedeni dizajn ove publikacije.²³ Umetnik nije ponovio geometrijske motive sa korice kataloga, nego je primenio pomenuto, adekvatno, grafičko rešenje – beli krug sa crnim nazivom i adresom bioskopa oko koga su bež, svetlosive i tamnosive linije koje se šire prema pozadini

19 MPU inv. br. 14456, 14457.

20 Postoje dve varijante rada sa ispisanim nazivom radnje (MPU inv. br. 18371) i bez njega (MPU inv. br. 14471).

21 MPU inv. br. 14460. U pismu Ivanoviću od 2. 1. 1931, Janković piše o poreklu kolorita.

22 MPU inv. br. 18370. Praksa de se nerealizovano rešenje sačuva i kasnije upotrebi za oglašavanje drugog proizvoda, usluge ili događaja nije bila neuobičajena, naprotiv. Često neprihvatanje predloga kao i kratki rokovi uticali su da autori čuvaju skice i da ih kasnije, sa manje ili više izmena, prilagođavaju novim porudžbinama. Janković je 1932. godine izveo još jednu varijantu rešenja sa *Elitovog* plakata uspešno je primenivši za naslovnu stranu notnog izdanja *Dance serbe* Filipa de Faža (Philippe de Fages, MPU inv. br. 14451). (Rozić 1987, sl. na str. 90. kat. br. 48)

23 Iz pisma Lj. Ivanoviću, 14. 2. 1931.

stvarajući utisak kretanja – apstraktnih crno-belih pokretnih, filmskih, slika.²⁴

Oglašavanje sportskih događaja i automobilske industrije

Javni konkursi bili su uobičajeni u reklamnoj praksi međuratne epohe. Oni su privlačili veliki broj stvaralaca, među kojima je bio i Dušan Janković. Za propagandni materijal Prvog svesokolskog sleta Sokola Kraljevine Jugoslavije, izveo je dva nacrtu varirajući prikaz stilizovanog nagog konjanika sa lovorovim vencem u podignutoj ruci u osmougaonom polju.²⁵

Nije poznato da li je umetnik svoje nacрте i poslao konkursnoj komisiji, koja je izabrala tradicionalno rešenje Šibenčanina Zvonimira Rakamarića. (Karaulić 2016, 88) Beogradski slet je počeo 8. juna 1930.

godine, a sutradan je Janković signirao tri crteža nastala pod utiskom ove ili kao najava za neku drugu sportsku manifestaciju. Na jednom je nagi strelac, kubističke stilizacije, prikazan na prugastoj pozadini crne, zelene, tamnoružičaste, plave i bele boje.²⁶ To je „isti“ strelac koji je još 1924. godine zaokupljao umetnikovu maštu, kada ga je predstavio na nacrtima za plakat Osme olimpijade i za plakat izložbe u galeriji Panardi (Panardie, 13 rue Bonaparte, 6 arondisman). (Popović 2018, 139–140) Na drugom crtežu je preplanuli plavokosi atleta, u crnim pantalonama i crvenoj treger-majici, koji povlači konopac, dok su iza njega dijagonalno postavljene plave talasaste linije.²⁷ „Renesansna“ scena sa tri naga dečaka i jarcem je na trećem crtežu.²⁸ Ova ostvarenja ukazuju na Jankovića kao reprezentativnog stvaraoca u ar deko stilu, koji poseduje crtačko majstorstvo s kojim radi u različitim vizuelnim



Nacrt za plakat za bioskop *Elit / Elite*, Pariz, 1930, papir, aerografija, tempera, olovka, 63 x 50,2 cm, foto: Muzej primenjene umetnosti

24 MPU inv. br. 14502.

25 MPU inv. br. 14488, 14489. Na prvom rešenju je natpis ispisan belim bezserifnim ćiriličkim slovima komponovanim od debelih i tananih linija i sa markantnom elipsoidnom „završnom tačkom“ na pojedinim slovima. Serifnu varijantu slova sa ovog nacrtu, Janković je primenio sedam godina kasnije kada je grafički oblikovao *Umetnički pregled*, časopis Muzeja kneza Pavla.

26 MPU inv. br. 13820.

27 MPU inv. br. 13818.

28 MPU inv. br. 13819.



Nacrt za plakat za automobil *Pežo / Peugeot*, Pariz, 1930, papir, aerografija, olovka, tuš, 50 x 64,6 cm, foto: Muzej primenjene umetnosti

kodovima, ubedljivo dočarava snažne pokrete i funkcionalno, i efektno, koristi dekorativne elemente.

Konkurencija u reklamiranju prestižne automobilske industrije bila je ogromna, a neuspesi česti, o čemu svedoči i Jankovićevo iskustvo. On je juna 1930. godine učestvovao na konkursu za plakat fabrike automobila *Matis* (Mathis) iz Strazbura. Od tri stotine pedeset radova nagrađeno je petnaest, a među njima nije bilo delo srpskog umetnika.²⁹ Te godine on je radio i na propagandnom materijalu za *Pežoov* (Peugeot) auto *12-six*. Prospekt sa prikazom varijeteta ovog novog modela (sa jednim vratima, sa dvoja vrata, kabriolet...) rešen je u skladu sa njegovom funkcijom da informiše. Na korici je dominantni zlatni lav, zaštitni znak fabrike, sa štitom na kome je crni naziv modela. (Rozić 1987, sl. 66) On je i na ostalim stranicama, u svetloružičastoj boji, zajedno sa

automobilima veristički prikazanim s profila.³⁰ Sa ciljem da podstaknu intresovanje i želju za posedovanjem, plakati su drugačije koncipirani: stilizovan, ali prepoznatljiv, novi *Pežo* je u brznoj vožnji kroz apstraktni pejzaž sa tlom i nebom u tonovima crvenosmeđe, zelene, tirkizne i bele boje. Na tri crteža kompozicija je dijagonalna sa prikazom tamnoplavog automobila sa belom haubom i nadstrešnicom iznad šoferšajbne (to su bile realne boje vozila) iz gornjeg, donjeg i zadnjeg rakursa.³¹ Prednji deo automobila predstavljen u gro planu je na četvrtom rešenju.³² Snažni u svom likovnom izrazu, ovi nacrti se oslanjaju na opšteprihvaćene moderne ideje i vizuelni jezik. U istom kodu radio je i pobednik konkursa, Andre Žirar (André Girard), prikazavši auto u predelu u bojama francuske zastave, crveno-belo-plavoj. Sam Janković je verovao da ga projekti za *Pežoov* plakat dobro reprezentuju, kao i nacrti *Email Diamant*, *Osram* i *Diaphragme* (nesačuvan), koje je maja 1934. godine

29 Podaci su preuzeti iz pisma *Mathis*-a, od 2. 8. 1930, kojim je Janković obavešten o rezultatima konkursa. Rešenje za plakat nije sačuvano.

30 MPU inv. br. 17382. Nismo uspeali da utvrdimo da li su Jankovićevi nacrti za prospekt realizovani.

31 MPU inv. br. 14494, 14491, 14490.

32 MPU inv. br. 14493. Po osnovnoj ideji nacrt podseća na kasnije plakate Rožea Peroa (Roger Pérot) za automobil *Delahaye*, iz 1932. i 1935. godine.

dostavio beogradskom Univerzitetu uz prijavu na konkurs za mesto nastavnika akvarela i ornamentalnog crtanja na Tehničkom fakultetu, posao koji neće dobiti.³³

Krajem 1934. ili početkom naredne godine nastala su još dva nacrti sa prikazom automobila, i to marke *Voisin C 25 Aérodyné*, čiji je prototip fabrika Gabrijela Voazena (Gabriel Voisin) predstavila na pariskom Salonu automobila oktobra 1934. godine izazvavši veliku senzaciju.³⁴ Janković prikazuje ovaj auto iz profila da bi istakao njegovu izuzetnu aerodinamičnu liniju, a vožnju od tada neverovatnih 130 km na sat dočarao je specifičnim načinom šrafitiranja i potezima koji su rado koristili mnogi afišisti tog vremena za ostvarivanje efekta brzine.³⁵

Konkurs Uprave Državnog monopola duvana u Beogradu

U obeshrabrujućim godinama velike ekonomske krize Dušan Janković je počeo da pomišlja na povratak u Beograd. Povod je bilo obaveštenje da Uprava Državnog monopola Kraljevine Jugoslavije planira zaposlenje „stalnog projektanta“ za grafičko oblikovanje ambalaže i reklama proizvoda duvanske industrije. O tome mu je maja 1931. godine pisao Ljubomir Ivanović, predloživši mu da razmotri tu mogućnost i da Upravi pošalje svoje štampane plakate. On mu odgovara: „Kao što znate, ja sam do sada malo radio plakate ili što u tom smislu (kažem do sada jer je u izgledu da se baš sada to izmeni sasvim) već mahom ilustrovao knjige ili izrađivao različite dekorativne predmete. A plakate, kada sam i radio to su mahom bile tzv. *affiches d'intérieur* (tj. plakate štampane u ograničenom broju primeraka, koje se lepe samo po unutrašnjosti zgrada) a od kojih nikada nisam dobio ni jedan primerak za ličnu upotrebu. Zato štampanih stvari koje bi interesovale, imam vrlo neznatni broj (knjige, naravno, izuzimam). Ali, mogao bih možda ipak pokušati da pošaljem i projekte (no potpuno završeno izrađene projekte) *affiches-a*, kataloga, zaglavlja za korespondentnu hartiju itd, što bi, na kraju krajeva, isto tako dovoljno bilo za prosuđivanje. Do duše time što stvari nisu odštampane, one bi neosporno izgubile moralni deo svoje vrednosti za naše ljude ali gore ipak nije to već što su mi sve te stvari od pre dve nedelje u Londonu izložene u jednoj publicističkoj kući. Odmah ih dakle ni u kom slučaju ne bih mogao poslati, na žalost. Da li bi to međutim mogao učiniti kroz mesec-dva (tj. kad ih budem primio natrag, a primio

33 Iz spiska radova predatih na konkurs. Janković je od projekata za *Pežo* izdvojio dva i imenovao ih kao *Auto X*.

34 Nacrti, u tehničkim aerografijama (MPU inv. br. 14492) i pastelama (MPU inv. br. 14495) su varijante istog rešenja. Nacrt MPU inv. br. 14495, sa nazivom fabrike, *Voisin*, Vladimir Rozić je datovao u 1930. godinu (Rozić 1987, 23, sl. 75), bazirajući se na stilskim karakteristikama. Prepoznavši u prikazanom automobilu model *Voazena C 25 Aérodyné*, datovanje smo pomerili na 1934–1935. godinu.

35 Ova Jankovićeve dela bliska su rešenjima Šarla Lupoa za *Reno* (Renault) iz 1925. godine i, u manjoj meri, za *Pežo* iz 1926. godine.



Nacrt za plakat putne kolekcije cigareta *Vardar* Državnog monopola Kraljevine Jugoslavije, Pariz, 1931, papir, akvarel, olovka, 65 x 50 cm, foto: Muzej primenjene umetnosti

bi ih polovinom jula) a tada, razume se, na svaki način. Možda bih mogao iskoristiti to vreme pa što novoga načiniti još“. (Pismo Lj. Ivanoviću, 22. 5. 1931) I u narednom pismu Janković ponavlja da mu je predlog da se javi Upravi Monopola došao u najgorem trenutku. „Sve moje affiches-e, i ne samo najbolje, kao i jedan deo drugih nekih manjih reklamnih projekata, nalaze se upravo sada u Engleskoj. Pravo da Vam kažem ne znam još ni sam dokle. I ako se ne nadam bog zna čemu – uvek zbog ove proklete krize, a ove stvari zavise direktno od poslova u opšte – ipak mi je nemoguće povući ih ovog momenta kad sam dao na slobodnu upotrebu i izložbu koju bi trebalo da rasturim. A verujte mi da žalim jer je predlog Vaš privlačan“. (Pismo Lj. Ivanoviću, 1. 6. 1931) Naziv „publicističke kuće“ čiji je Janković saradnik nam je nepoznat,³⁶ ali bismo mogli pretpostaviti da je ona imala internacionalni karakter, uobičajen u poslovanju uspešnih i visoko

rangiranih reklamnih agencija. Izložba u londonskoj ekspozituri korespondirala je sa značajnom manifestacijom savremenog britanskog i inostranog plakata – izložbom u Muzeju Viktorije i Alberta (23. jun – 30. septembar 1931).³⁷

Uprava Državnog monopola Kraljevine Jugoslavije je odustala od angažovanja stalnog dizajnera, da bi krajem te 1931. godine raspisala konkurs za plakate, kutije i omote za cigarete. Janković je pripremio nacрте i poslao ih Ivanoviću početkom decembra s molbom da ih dostavi Upravi.³⁸ Uradio je to osam dana pre završetka konkursa pravdajući se da ga „ubija nemanje vremena i tako ovi-oni radovi

36 On nije saopšten ni u tekstu Vuka Dragovića, objavljenom u *Politici* novembra te godine: On „Radi aфише, publicitet. Ovo takođe ne direktno već posredovanjem agencije koje su svemoćne na svim poljima gde novac može da dođe u obzir“.... „Jankovićev aerograf, što u dekorativnoj danas mahom se služi tim modernim pištoljem, ne rđa.“ (Dragović 1931, 5)

37 Izložbe plakata i drugog reklamnog dizajna organizovane su od ranih dvadesetih godina. Tako je 1926. na zagrebačkom Sajmu održana izložba svetskog i hrvatskog plakata. (Gajer 2004, 338–341; 336–347) Krajem decenije plakat osvaja i prestižne galerijske i muzejske prostore, poput pariske Nacionalne biblioteke gde je izlagan 1928. godine u okviru izložbe *Firme i reklame starog vremena*. Naredne godine plakateri su po prvi put nastupili zajedno sa likovnim umetnicima u Salonu u Tiljerijama. (Anonim 1929, 15) U Beogradu je plakat prvi put izlagan 1933. godine na VI Jesenjoj izložbi. (Popović 2011, 30, 168)

38 Pismo Lj. Ivanoviću, 2. 12. 1931. U njemu je Janković dostavio i šifru za konkurs, u slučaju da bude potrebna jer u konkursnom oglasu „anonimat nije ni pomenut“.

van nje: plakate, razni nacrti, dekoracije, pa čak i vila po mom planu u St Cloud-u. Taman sam eto završio plakate za U. M.“ (Pismo Lj. Ivanoviću, 2. 12. 1931)

Radeći na nacrtu za plakat cigareta marke *Vardar*, iz putne kolekcije Državnog monopola, Janković je najpre razmišljao o povezivanju ideje putovanja železnicom i asocijacije upaljene cigarete na zahuktali voz. Dijagonalno prikazanu cigaretetu, koja parafrazira lokomotivu sa čuvenog plakata Adolfa Murona Kasandra *Nord Express* iz 1927. godine, ukomponovao je sa geometrijskim motivima, koje je primenio prvi put na korici *Ladinog* kataloga.³⁹ Tada je preuzimanje Kasandrovih kompozicionih rešenja bilo uobičajeno (Bayer 1997, 174), a Janković je dobro poznao njegov opus.⁴⁰ Želimir Košćević je ovaj nacrt označio kao uspešan primer harmoničnog spajanja lokalne tradicije sa opštim tokovima grafičkog dizajna, kao i da je oblikovanje ćirilčkog natpisa predstavljalo izazov za „Jankovićev moderni duh“ (Košćević 1988, 57).⁴¹ Drugi koncept plakata bio je oslonjen na predstavu



Nacrt za plakat za cigarete Vardar Državnog monopala Kraljevine Jugoslavije, Pariz, 1931, papir, akvarel, tuš, olovka, drvene bojice, 64,5 x 50,3 cm, foto: Muzej primenjene umetnosti

žene, i kao reklamno podsticajnom objektu i kao konzumentu. Janković prikazuje žensku figuru sa upaljenom cigaretom u levoj ruci i paklicom cigareta u desnoj. Ona nije ljupka mlada žena krhkog dečaćkog tela, ideal ar deko umetnika, već je izvedena u skladu sa predstavom o rasnom tipu jugoslovenske žene – matrone snažne građe i odlučnog gesta. Da je reč o Jugoslovenki ukazuje i njena duga bela haljina sa krupnim crvenim i smeđim ornamentima i sa kaišem sa velikom paf-tom, koji aludiraju na narodnu nošnju. Iza nje je ogromna predstava svetloplave kutije cigareta ornamentisane stilizovanim motivima sa pirotskih ćilima koji su prisutni i na donjem delu nacрта sa natpisom.⁴² Na trećoj grupi nacрта umetnik izdvaja detalj – žensku ruku sa narukvicom, prstenom i upaljenom cigaretom čiji

39 MPU inv. br. 18369 (Rozić 1987, 23, Košćević 1988, 57, fig 8)

40 Tako je na crtežima iz 1930. (MPU inv. br. 17434/1, 2) parafrazirao čuvenog Kasandrovog drvoseču sa zaštitnog znaka i plakata pariske trgovine nameštaja *Kod drvoseče* (Au Bûcheron) iz 1923. godine.

41 Nacrtu su prethodile skice na kojima je cigareta – zadimljeni „voz“ na dijagonalno stilizovanoj pruži sa geometrijskom ornamentikom, odnosno upaljena cigareta položena na kutiju i okružena dekorativnim prikazom duvanskog dima (MPU inv. br. 13816, 14473, 13830).

42 MPU inv. br. 14498, 14497.



Nacrt za plakat Državnog monopola Kraljevine Jugoslavije, Pariz, 1931, papir; tempera, tuš, olovka, pastel, 65 x 50,3 cm, foto: Muzej primenjene umetnosti

se dim preobražava u cvetolike ornamente od koncentričnih krugova svetložute, narandžaste, crvene i smeđe boje.⁴³ Ovaj dekorativni motiv Janković je osmislio već 1920. godine, inspirisan ornamentikom sa zubuna, i rado ga je primenjivao do početka tridesetih godina na nacrtima za oslikavanje fasade i enterijera, tekstila, keramike, kao i na plakatima. (Popović 2008–2009, 132–133, 138) Ovaj svojevrsni „zaštitni znak“ umetnik nikada nije primenjivao automatski, već uvek smisaono i u likovnom i u značenjskom smislu. Na plakatu za Državni monopol, on je efektno dočaravao kolutove duvanskog dima i ukazivao na nacionalno obeležje reklamiranog proizvoda.

O nacrtima za plakate, Janković piše Ivanoviću: „Ne znam kakav ste utisak imali o mojim projektima. Po Vašem neuobičajenom ćutanju, rekao bih da vam nisu 'zamakli za oko' – kako se to kaže. Priznajem da sam mogao nešto bolje da načinim ali... ne u 'nacionalnom stilu'. Naročito u 'nacionalnom stilu' kako se to kod nas zamišlja. Više volim francusku formulu za njihov nacionalni stil: 'sve što je lepo – francusko je.' To je glupo, uobraženo ali bar daje slobodu umetniku da načini nešto dobro.“ (Pismo Lj. Ivanoviću, 16. 12. 1931) Njegovi radovi nisu „zamakli za oko“ ni članovima Žirija, dr Vladimiru R. Petkoviću, univerzitetskom profesoru istorije umetnosti i upravniku Narodnog muzeja, Momčilu Živanoviću, grafičaru i direktoru Kraljevske umetničke škole, i predstavnicima Državnog monopola.

43 MPU inv. br. 14499, 14500, 13817. Prikaz ženskih ruku sa reklamiranim proizvodom je čest u onovremenom grafičkom duzajnu. Jankovićeva ruka najviše podseća na onu Žorža Lepapa (Georges Lepape) sa novinskih oglasa za parfem *Volt* pariske kozmetičke kuće *L. T. Pivert*, lansiran 1922. (v. *Femina*, octobre 1923)

Oni su birali između sto pet predloga četrdeset i šest autora. Saznavši za rezultate konkursa od Ivanovića, on mu piše: „Žao mi je – što bih krio? ... Postupak članova žirija, bez obzira na njihovu odluku, samo je verna slika mentaliteta našeg sveta: savršeno nepoznavanje a savršena pretencioznost (ali sam ipak uveren da to nije samo monopol našeg sveta). Šta ćete? mora čovek računati s takvim mentalitetom. Bar sve dotle dok se ne ustanovi običaj kod nas da jednu stvar odlučuju ljudi koji je zbilja poznaju i u kojih je dobra volja. ... U ovom konkretnom slučaju konkursa Uprave monopola, ipak, ne vredi, mislim, da suviše žalite: kod nas postoji *narodska* umetnost ali ne postoji *dekorativna* to jest svesna, organizovana umetnost. Svaki je shvata na svoj način, uvek površan, uvek pristrasan, uvek tvrdoglav, kao nešto pravolinijsko, ili sve uglasto, ili samo šareno, ili, prosto na prosto, kao prigodnu kopiju nečeg što mu je poznato iz narodske umetnosti. Ali kad će se – i da li će se? – stvoriti jedno pravilno mišljenje na osnovu *duha* kao jedine baze *naše* umetnosti, što bi dopustilo sve oblike a ipak uvek bilo naše – mi svakako nećemo doživeti. To me uopšte žalosti ali, u ličnom slučaju, i teši jer onda mnogo što-šta objašnjava.“ (Pismo Lj. Ivanoviću, 30. 1. 1932)⁴⁴

Kada je od Ivanovića dobio i fotografije nagrađenih plakata, Janković je o njima napisao da su: „Strašne! Da i ne govorimo o nacionalnom stilu ni originalnosti“ (Pismo Lj. Ivanoviću, 12. 4. 1931), koji su bili uslovljeni konkursom. On prenosi Ivanoviću još jedan komentar. „Moja žena veli da prva plakata predstavlja jednu, po stilu austrijsku dekadentsku uličnu ženu a druga da je jedna poznata, no manje srećna, nemačka plakata.“ (Ibid.) Prvonagrađena rešenja, objavljena u *Politici* (Anonim 1932, 5), potvrđuju njihovo mišljenje o ovim radovima, koja su bez inventivnosti i s banalnošću ponavljala uobičajene prikaze na plakatima, u oglasima i na ambalazi tokom dvadesetih i početkom tridesetih godina, devojke sa upaljenim cigaretama, cigarete u ustima stilizovanih lica, kao i same cigarete.⁴⁵ Jankovićeva dela, nezapažena od članova žirija, zapravo ga prikazuju u najboljem svetlu – kao umetnika koji odlično poznaje zahteve medija plakata i ostvaruje pročišćen i originalan izraz bazirajući ga na sintezi opštih aktuelnih vizuelnih ideja i osavremenjene lokalne tradicije. Poredeći se sa nagrađenim ostvarenjima, Janković je svestan vrednosti svojih odbijenih rešenja i pomišlja da ih prikaže u umetničkom paviljonu Cvijeta Zuzorić na izložbi za koju je ranije dobio poziv koji nije prihvatio.⁴⁶ Međutim, za prijavu radova je već bilo kasno. Narednih godina ni

44 Napomenimo da tokom dvadesetih godina XX veka stručnjaci za reklamu ni u drugim sredinama nisu bili članovi žirija. Tako su arhitekta, pisci i političari odlučili o izboru zvaničnog plakata za međunarodnu izložbu savremene primenjene umetnosti i dizajna održanu 1925. godine u Parizu. (Heller, Fili 2004, 27)

45 Prva nagrada za plakat „luksuznih“ cigareta dodeljena je autoru sa šifrom *Morava*, koji je dao rešenje sa stilizovanim likom žene koja puši. Ne prikazavši odgovarajući tekst, on nije u potpunosti ispunio zadatak, pa je odlukom žirija zahtevano da on to naknadno uradi, kao i da izvede rešenje za kutiju te marke cigareta. Autor sa šifrom 79176 dobio je Prvu nagradu za plakat „običnih“ cigareta. On je dijagonalno predstavio tri apstrakna lica sa krugovima – usnama sa cigaretama. (Anonim 1932, 5) Slična rešenja u: Frantz Kery 1986, 185, 306, 83, 84, 86, 88.

46 Janković je odbio poziv s obrazloženjem da bi voleo da predstavi više „stvari“, a ne samo jednu-dve, smatrajući da publika nenaviknuta na tu vrstu dela neće imati sa čime da ih uporedi i tako

njih, a ni druge nacрте za plakate nije izlagao na izložbama u Beogradu posvećenim primenjenoj grafici.⁴⁷

Godina 1932. predstavljala je početak nove stvaralačke faze Dušana Jankovića, kada su ga Iget (Huguette) i Filip de Faž (Philippe de Fages) angažovali da projektuje i opremi njihovu vilu u Sen Kluu. Prezauzet tim poslovima, koji su mu doneli i druge klijente, on je veoma retko radio na komercijalnom dizajnu.⁴⁸ Novi putevi u umetnikovoj karijeri otvorili su se 1935. godine kada se preselio u Beograd dobivši posao u Državnoj štampariji. Pored sigurne egzistencije, on mu je omogućio da se posveti svojoj velikoj strasti – grafičkom oblikovanju i ilustrovanju knjiga, časopisa i drugih publikacija.

* * *

U vreme velike ekonomske krize, od 1929. do 1932. godine, Dušan Janković se, više nego ikada pre i posle, bavio komercijalnim dizajnom sarađujući sa *Rivonom*, kao ranih dvadesetih godina, ili nekom drugom agencijom. Radio je na reklamiranju predmeta široke potrošnje, pasta za zube, parfema, sijalica, tekstila, slikarskog materijala i, bez uspeha, automobilske i duvanske industrije. Konkurencija je bila velika i nije bilo lako opstati u tom poslu koji su diktirale reklamne agencije. One su zahtevale da se radi brzo i, najčešće, bez lične prepoznatljivosti i originalnosti. Najvažnije je bilo umeće da se u skladu sa prevladavajućem, popularnim, vizuelnim jezikom jasno uobličii reklamna poruka. Zato je Janković za rad na plakatima koristio glagol „iskombinovati“. (Pismo Lj. Ivanoviću, 21. 12. 1931)⁴⁹ Kao vrhunski profesionalac on je tome pristupao i kreativno i promišljeno, a zadovoljni poslodavci odlučili su da neke od njegovih projekata izlože u ekspozituri u Londonu 1931. godine, u vreme kada se u ovom gradu održavala značajna međunarodna izložba savremenog plakata. Svestan da je i u toj oblasti rada uspevao da postigne visok estetski nivo, on je neka od tih rešenja priložio konkurirajući za posao na beogradskom Tehničkom fakultetu 1934. godine.

proceni njihov značaj. Drugi razlog za odbijanje je umetnikovo uverenje da „reklamne stvari ne idu uz jednu *umetničku* izložbu ako nisu odvojene (inače ide jedna drugoj na priličnu uzajamnu štetu).“ (Pismo Lj. Ivanoviću, 12. 4. 1932)

47 Povodom poziva da učestvuje na *Izložbi primenjene grafike*, otvorenoj 1. februara 1935, Janković piše „Nešto zbog toga što mi se nekoliko najboljih afiša nalaze na univerzitetu, nešto zbog toga što ne verujem da bih stigao da popunim neke druge, bolje mi no nezavršene koje imam ovde, mislim da bi bilo najbolje da ovog puta ne izlažem ništa više do pobrojane gore knjige i gravire.“ (Pismo Lj. Ivanoviću, 1. 1. 1935)

48 Sačuvano je tek nekoliko radova iz oblasti grafičkog dizajna koji su datovani između 1932. i 1935. godine: za humanitarnu prodajnu izložbu Udruženja bivših učenika Liceja/Gimnazije u Sevru (Association des Anciennes Elèves du Lycée de Sèvres, 1933) i dva pomenuta nacрте za automobil marke *Voazen C 25 Aérodyne* (1934–1935).

49 O njegovoj jasnoj svesti o različitim „pravilima“ reklamnog dizajna i umetničkog, slobodnog, stvaranja svedoče i navedene reči iz pisma od 12. 4. 1932, v. n. 46.

Dušan Janković je pratio dominantnu struju u komercijalnom dizajnu koja u prvi plan stavlja sam predmet oglašavanja ili aluziju na njega, bez ičeg suvišnog.⁵⁰ Po ukusu epohe, i on je primenjivao „preciznu arhitektonsku metodu“, kako bi to o svom načinu rada rekao Adolf Muron Kasandar. (Heller, Fili, 2004, 18) Ona je podrazumevala geometrizaciju oblika, linearizam, apstraktni crtež, fragmentarnost, pozadinu sa minimumom detalja, ili bez njih, strogo kontrolisani ornament, ako ga ima, velike obojene površine i jarke boje. Dinamična dijagonalna kompozicija, koju je koristio još Anri de Tuluz-Lotrek (Henri de Toulouse-Lautrec) (Frantz Kery 1986, 54), neočekivani perspektivni uglovi i proporcije (Frantz Kery 1986, 20) stvarali su upečatljivu iluziju optimizma, snage, veličine i brzine, ideala međuratnog društva. Pri tome se težilo meri, ravnoteži i eleganciji, kvalitetima koje su umetnici u Francuskoj smatrali svojom specifičnošću. (Baudot 1998, 6)

Navedene pojave prisutne su i u Jankovićevom radu, a autorsku osobenost prepoznajemo u naklonosti za ornament, sugerisanju pokreta i specifičnom koloritu. Još od početaka karijere posvećen izučavanju ornamentike, on uspeva da ostvari harmoničnu ravnotežu između njene dekorativne i funkcionalne uloge. Janković je najčešće zasniva na iskustvima tradicionalne jugoslovenske umetnosti, čije motive stilizuje dajući im modernu i univerzalnu estetsku vrednost. Ornamentikom on dočarava i pokret, utisak širenja, kruženja, pulsiranja. Njegove omiljene boje su plava, crvena, žuta, zelena, ružičasta, tirkizna, smeđa, crna i bela, a primena tehnike aerografije dala im je bogatu iznijansiranost. Jankovićev opus u oblasti komercijalnog dizajna, kao i ostalim poljima njegovog rada, karakteriše ga kao promišljenog stvaraoca koji teži povezivanju ličnog izraza sa najvišim dometima epohe.

Izvori

Kolekcija dela Dušana Jankovića, Muzej primenjene umetnosti, Beograd

Prepiska pisama Dušana Jankovića upućenih Ljubomiru Ljubi Ivanoviću, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, poklon gospođe Vojislave Rozić

Poslovna dokumentacija Dušana Jankovića, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, poklon gospođe Vojislave Rozić

50 Vladimir Rozić je isticao da Janković traga za jezgrovitim likovnim postupkom i izrazom, da stilizacijom svodi predmete na njihove osnovne elemente, kao i da se služi asocijativnim izrazom, retko dajući figuralna rešenja. U likovnom pristupu, Rozić je prepoznavao uticaje ar nuvoa, kubizma, konstruktivizma i Kasandra. (Rozić 1987, 23)

Literatura

- Anonim. „Umetnost reklame.“ *Ilustrovani list*, 8. 9. 1929.
- Аноним. „Рекламне плакате за цигарете.“ *Политика*, 22. 1. 1932.
- Baudot, François. *Jean-Michel Frank*. Paris: Editions Assouline, 1998.
- Bayer, Patricia. *Art Deco. Source Book*. London 1997.
- Драговић, Вук. „Душан Јанковић.“ *Политика*, 27. 11. 1931.
- Frantz Kery, Patricia. *Art Deco Graphics*. London: Thames and Hudson, 1986.
- Gajer, Jasna. „Plakati za zagrebački zbor.“ *Rad Instituta povijesti umjetnosti* 28 (2004): 336–347.
- Heller, Steven and Louise Fili. *Euro Deco. Graphic Design Between the Wars*. San Francisco: Chronicle Books, 2004.
- Караулић, Јована. „Соколски слетови у Краљевини Југославији на примеру свесоколског слета у Београду 1930.“ у *Ко је Соко тај је Југословен*, ур. Веселинка Кастратовић Ристић, 81–90. Београд: Музеј историје Југославије, 2016.
- Košević, Želimir. „The Poster in Yugoslavia.“ *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 10 (1988): 54–61.
- Поповић, Бојана. „Керамика и порцелан Душана Јанковића.“ *Зборник Музеја примењене уметности* н. с. 4–5 (2008–2009): 125–143.
- Поповић, Војана. *Примењена уметност и Београд 1918–1941*. Београд: Музеј примењене уметности, 2011.
- Поповић, Бојана. „Душан Јанковић и мода.“ *Зборник Народног музеја XX/2*, (2012): 453–478.
- Поповић, Бојана. „Душан Јанковић на балу уметника Хиљаду и друга ноћ у Београду 1923. године.“ *Годишњак града Београда LXV* (2018): 125–145.
- Raizman, David. *History of Modern Design. Graphics and Products since the Industrial Revolution*. London: Lurence King Publishing, 2003.
- Roque, Georges. “The Surrealist (Sub-)version of Advertising, Surreal Things.” u *Surrealism and Design*, Ed. by Ghislaine Wood. London: V&A Publications, 2007.
- Rozić, Vladimir. *Dušan Janković. Život i delo 1894–1950*. Београд: Музеј примењене уметности, 1987.
- Selesković, Momčilo. „Povodom pete jugoslovenske izložbe.“ *Republika*, 13. 7. 1922.

Bojana Popović
Museum of Applied Arts, Belgrade

COMMERCIAL DESIGN OF DUŠAN JANKOVIĆ DURING THE GREAT DEPRESSION

Summary:

The Great Depression, which broke out in 1929, was devastating also for all artistic professions. However, while looking for ways to reach as wide a circle of consumers as possible, commercial design was booming. This trend influenced Dušan Janković (1894–1950), a decorative painter living in Paris (1916–1935), to intensify his work on shaping advertising messages. At the beginning of his career he collaborated with the Riven agency (*Publicité Riven*) performing blueprints for newspaper advertisements and posters. During the great crisis, the assortment of goods that Janković worked on increased. His achievements were shown in London in 1931 at the exhibition of the agency of which he was an associate at the time. He had less success in public competitions. In 1932, Janković got the opportunity to design and equip a villa in Saint-Cloud, and dealing with commercial design has become, for the most part, a thing of the past. By respecting the requirements of this creative discipline, he achieved an authentic expression based on the synthesis of generally accepted visual language and a delicately modernized folklore tradition of the environment from which he came.

Keywords:

Dušan Janković, commercial design, poster, art deco, Paris, Belgrade

Vladana Putnik Prica
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

MODERNIZAM I OBRAZOVANJE: USVAJANJE SAVREMENIH PRINCIPA PROJEKTOVANJA ŠKOLA U BEOGRADU (1930–1943)

Apstrakt:

Rapidni razvoj Beograda u međuratnom periodu doveo je do niza problema na polju infrastrukture, a sa rastom broja dece i hroničnim nedostatkom obrazovnih institucija. Kako bi se ovaj akutni problem sanirao, Opština je krajem treće decenije dvadesetog veka započela kampanju izgradnje osnovnih škola na periferiji grada. Istovremeno, pojava moderne arhitekture na beogradskoj projektantskoj sceni uticala je na uvođenje novih standarda u sistem obrazovanja. To se naročito odrazilo na grupaciju osnovnih škola i gimnazija koje su nastale tokom četvrte decenije i koje su načinom na koji su projektovane postavile nove standarde u gradnji školskih objekata. U ovom radu razmatraće se tri osnovne škole i tri gimnazije koje su predstavljale pionirske primere obrazovnih institucija projektovanih u duhu modernizma, uz brojne novine koje su njihovi autori uneli u sistem obrazovanja.

Ključne reči:

modernizam, obrazovanje, škola, Beograd, arhitektura

Uvod

Moderna arhitektura je tokom međuratnog perioda posredno uticala na promenu u načinu na koji su određene ustanove i sistemi funkcionisali. Počevši od 1928. godine, Međunarodni kongres za modernu arhitekturu (*Congrès internationaux d'architecture moderne – CIAM*) okupljao je arhitekte moderniste sa idejom da se uspostavi konsenzus oko ključnih pitanja savremenog života poput stanovanja, zdravlja i obrazovanja. (Cohen 2012, 195, 198) Zahvaljujući njihovim aktivnostima i angažmanu pedagoga, međuratne godine je obeležila korenita promena u načinu na koji je obrazovni sistem doživljavao i kako se pristupalo građenju škola. Usled loše zdravstvene slike dece i mladih u Evropi, pokrenute su ideje poput škola na otvorenom i u prirodi, paviljonskog tipa škole i savremenog pristupa projektovanju školskih zgrada. (Стajaћ 1933, 560; Roth-Ćerina 2011, 62–63) Odjeci ovih ideja vidljivi su i na školama podignutim u Beogradu tokom četvrte decenije dvadesetog veka.

Pošto je postao prestonica novoformirane Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, Beograd je uprkos velikom prilivu stanovništva imao manjak školskih objekata, naročito onih koji bi zadovoljili savremene potrebe obrazovnog sistema. Na početku četvrte decenije dvadesetog veka u Kraljevini Jugoslaviji jedna škola dolazila je na 1700 stanovnika, dok je u Švajcarskoj taj broj iznosio 870, u Danskoj 740, a u Belgiji 520. (Видаковић 1931: 1126) Drugim rečima, i pored izgradnje tri nove osnovne škole, 1932. godine je na jednu učionicu dolazilo 74 đaka, dok je naredne godine taj broj smanjen samo na 64. (Савић 1934, 29, 35) Beogradske škole su kritikovane zbog loše higijene, ali i stanja zgrada od kojih su neke čak ugrožavale bezbednost učenika. (Аноним 1935, 4; Николајевић 1930: 281) Општина je započela formiranje strategije izgradnje škola tek pošto su građani pokrenuli inicijativu 1927. godine (Аноним 1928, 10; Крстић 1931, 1039), kao i prosvetni radnici 1929. godine. (Аноним 1929, 2) Iste godine je donesen novi Zakon o narodnim školama koji je stvorio mogućnost da se pojedini aspekti školskog sistema osavremene, uključujući i način projektovanja školskih zgrada. (Николова 2018, 10; Путник Прица 2018а, 73) Svaka osnovna škola morala je imati gimnastičku salu, kancelarije za nastavnike i administraciju, učionice, kupatila, kuhinju sa trpezarijom i stanove za domare, dok je svaka srednja škola morala da ima i biblioteku. (Аноним 1929, 2; Николова 2018, 15) Formiran je Školski odbor za grad Beograd kojim je rukovodio predsednik opštine. (Симић 1934, 376) Грађевинско odeljenje Општине grada Beograda je dobilo zaduženje da izradi projekte novih osnovnih škola, dok je Архитектонско odeljenje Министарства грађевина mahom bilo zaduženo za gimnazije. Zahvaljujući njihovom angažmanu čitava četvrta decenija dvadesetog veka u Beogradu obeležena je izgradnjom školskih objekata, od kojih je izvestan broj njih izveden prema principima moderne arhitekture. Među njima se izdvajaju Osnovne škole Kraljica Marija, Topčider i Vojislav Ilić, kao i Prva i Šesta muška i Prva

ženska gimnazija. Izvesni aspekti prosvetne reforme nisu bili mogući bez adekvatno projektovanih školskih objekata koji bi na polju infrastrukture podržali savremene oblike nastave, poput dobro osvetljenih i provetrenih prostranih učionica, odvojene fiskulturne sale, ali i postojanje školske ambulante. (Аноним 1928, 10; Максимовић 1930, 68) Estetika koju su projektanti primenili prilikom izrade nacрта pomenutih zdanja, kao i pionirska upotreba novih materijala i predominantno funkcionalistički način rešavanja prostorne organizacije u velikoj su meri unapredili uslove osnovnog i srednjeg obrazovanja za mnoge mlade Beograđane tridesetih godina dvadesetog veka.

Osnovna škola Vojislav Ilić

Posle prvog talasa izgradnje tri osnovne škole u Beogradu 1928. godine, u drugoj fazi 1931. godine započete su još četiri, među kojima se svojom arhitekturom posebno ističe Osnovna škola Vojislav Ilić u istoimenoj ulici. (Аноним 1931a, 9; Путник Прица 2018a, 72)¹ Ministar prosvete je odobrio otvaranje škole 4. oktobra 1933. godine.² Autor projekta je Andrija Katerinić, arhitekta Tehničke direkcije Opštine grada Beograda. (Маневих 2008, 187)³ Škola se prostirala na 1.640 m², a imala je centralno grejanje, 12 učionica i gimnastičku salu od 300 m² koja se nalazila naspram glavnog ulaza. (Аноним 1928, 10; Аноним 1931a, 9; Савић 1934, 33)⁴ Sa ulične strane su istureni rizaliti bili visine prizemlja i sprata, dok je ostatak bio prizeman. Usled pada terena, objekat je sa dvorišne strane imao suteran, prizemlje i dva sprata. Iznad centralnog rizalita u mansardnoj zoni bili su smešteni slikarski ateljeji koji su služili kao kabineti za likovnu kulturu. (Аноним 1931a, 9) Prilikom projektovanja Katerinić je odabrao jedno neortodoksno rešenje. Za razliku od njegovog prethodnog projekta Osnovne škole Kralj Aleksandar I u Dečanskoj ulici, koja je kompaktne osnove sa uporištem u akademskom načinu komponovanja, Osnovna škola Vojislav Ilić ima razuđenu i izuzetno podužnu osnovu dužine 114 m, sa tri isturena rizalita, koji su jedini recidiv akademizma. Fasada je rešena bez ornamentata, a centralni rizalit je akcentovan pojedinim detaljima poput kaskadnog zaobljenog zidanog rukohvata i para jarbola između kojih je naziv škole.

Iako je škola na prvi pogled rešena simetrično, sa centralno pozicioniranim ulazom, kraj leve strane pročelja koje se nalazi na samom uglu ulica Vojislava Ilića i Gospodara Vučića dodatno je produžen i završava se krovnom terasom sa pergolom koja je služila za sunčanje đaka. (Аноним 1931a, 9; Аноним 1931b, 9) Pored nje

1 U objektu se danas nalazi Arhitektonska tehnička škola.

2 Izveštaj u *Prosvetnom glasniku* 10 (1933): 988.

3 Andreja Katerinić je bio suprug Jovanke Vončić-Katerinić.

4 IAB, OGB, TD, f-619-29; Годишњи извештај о раду Техничке дирекције Општине града Београда у 1932. години, *Општинске новине* 52 (1932): 698.

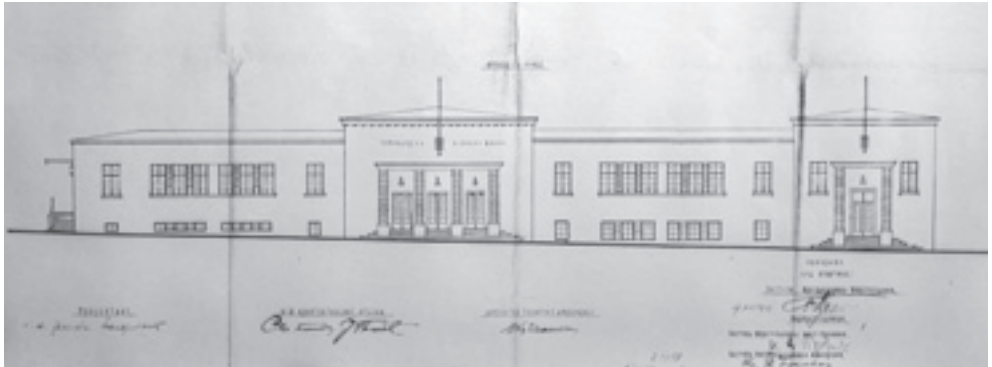


Osnovna škola *Vojislav Ilić*, arh. Andreja Katerinić, 1931–1933. (foto Vladana Putnik Prica)

su postojale još dve terase iz prizemlja ka dvorištu, kao i jedna iznad gimnastičke sale koje su služile za održavanje časova na vazduhu. (Аноним 1931a, 9) Andreja Katerinić je i na svom prethodnom projektu za Osnovnu školu Kralj Aleksandar I uveo krovnu terasu za sunčanje đaka. (Николова 2018, 10) Kako su mnogi evropski gradovi u međuratnom periodu imali problem visoke stope smrtnosti od tuberkuloze, arhitekti modernisti su se zalagali za projektovanje što većeg broja krovnih terasa kako bi se građani sunčali i poboljšali svoje zdravstveno stanje. Naročita briga bila je posvećena deci, pa su tako mnoge novoprojektovane škole imale prostrane terase za sunčanje ili *solarijume*. Evropski primeri su publikovani u stručnim časopisima poput *L'Architecture d'aujourd'hui*, gde je nekoliko brojeva bilo posvećeno isključivo školama. Kako je većina jugoslovenskih arhitekata bila pretplaćena na ovaj časopis, velika je mogućnost da su mnogi, pa i Andrija Katerinić, bili svesni zdravstvene uloge koju je trebalo da moderna arhitektura odigra u društvu. Osnovna škola Vojislav Ilić je takođe imala prostrano dvorište uređeno poput vrta sa dosta zelenila. (Савић 1934, 36)

Osnovna škola Branko Radičević

Među prvim beogradskim osnovnim školama koje su poprimile odlike ranog modernizma je i Osnovna škola Branko Radičević na Topčideru, koju je 1931. godine projektovala Desanka Manojlović, opštinski arhitekta. (Маневић 2008, 254) Škola je završena i otvorena 1933. godine. (Савић 1934, 34) Osim što je zauzimala površinu od 860 m², građevina je bila okružena prostranim uređenim vrtom sa travnjakom, žbunjem i drvećem. (Савић 1934, 36) Zgrada se sastojala od suterena i prizemlja koji su zbog pada terena ka dvorištu postali prizemlje i sprat. U suterenu se nalazilo i zabavište, kupatilo za đake i trpezarija sa kuhinjom za siromašne učenike. U prizemlju su bile smeštene nastavničke kancelarije, četiri učionice i svečana sala koja je ujedno služila i za gimnastiku. (Аноним 1931c, 8)



Projekat Osnovne škole *Branko Radičević*, arh. Desanka Manojlović, 1931–1933. (Istorijski arhiv Beograda)

Škola je bila opremljena centralnim grejanjem. (Савић 1934, 33) Već 1936. godine nadzidan je sprat kako bi se dobilo još pet učionica. (Николова 2018, 53)

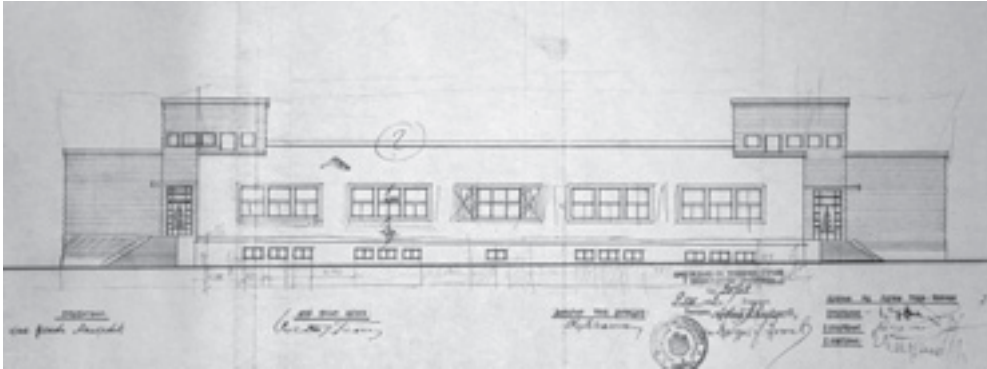
Iako je po ritmičnosti pročelja slična Osnovnoj školi Vojislav Ilić, građevina ima elemente koji se vezuju za projektantski senzibilitet Desanke Manojlović. Prva osnovna škola koju je projektovala 1928. godine, Karađorđe na Voždovcu, nije imala odlike ranog modernizma sa ar deko motivima, ali je autorka taj izraz postepeno usvajala početkom četvrtre decenije sa Dečijim dispanzerom u Lominoj ulici (1930).⁵ Prilikom projektovanja Osnovne škole Branko Radičević, Desanka Manojlović je istakla ulaze redukovanim porticima sa redovima stubaca koji su se sastojali iz niza segmenata u formi zarubljenih piramida kvadratne baze. Iznad svakog ulaza postavljen je jarbol, a na projektu su vidljivi i brižljivo promišljeni detalji poput trougaonih zidnih lampi, geometrizovanog dizajna rukohvata vrata i usklađene štuko i svetlosne dekoracije u svečanoj sali.⁶

Osnovna škola Kraljica Marija

Desanka Manojlović je 1933. godine projektovala još jednu osnovnu školu koja se nalazila u tadašnjem predgrađu Kraljice Marije i nosila je njeno ime. Još pre nego što je škola otvorena 1934. godine, u novinskim člancima je istican njen estetski kvalitet i savremen način projektovanja, uz činjenicu da je u pitanju prvi školski objekat koji ispunjava sve uslove savremene arhitekture i nastave. (Аноним 1930, 70; Аноним 1933а, 9; Аноним 1933б, 5; Аноним 1933с, 433) Iz današnje perspektive može se sa sigurnošću zaključiti da je Osnovna škola Kraljica Marija bila jedan od najuspešnijih primera beogradskog modernizma pod uticajem ar dekoa

5 IAB, OGB, TD, f-XXIII-7-1930

6 Ibid.



Projekat Osnovne škole *Kraljica Marija*, arh. Desanka Manojlović, 1933–1934. (Istorijski arhiv Beograda)

i ekspresionizma. Originalna građevina je bila prizemna, sa dva identična bočna ulaza koji su ujedno bili i glavni motivi zdanja. Smešteni u sklopu cilindričnih kula u visini prizemlja i sprata, ulazi su blago uvučeni, dok su oba cilindra kanelirana horizontalnim fugama. Na taj način je ekspresionistički oživljena bezornamentalna fasada pročelja. (Putnik Prica 2018b, 1023) Škola je imala šest učionica, gimnastičku salu sa kupatilom i đačku trpezariju. U sklopu škole se nalazio i stan za direktora. Autorka je posebno projektovala vrt na parceli ispred škole kako bi učenici tokom odmora vreme provodili u zelenilu.⁷ Kao i prethodno ostvarenje Desanke Manojlović, i Osnovna škola Kraljica Marija je nadzidana 1936. godine. (Николова 2018, 54)⁸

Prva muška gimnazija

Pošto je sa uspehom projektovala Drugu žensku gimnaziju, arhitekta Ministarstva građevina Milica Krstić je dobila zadatak da izradi nacrt za novu zgradu Prve muške gimnazije. Za razliku od mnogo kritikovanog srpsko-vizantijskog stila Druge ženske gimnazije (Тошева 1997, 100; Кадидјевић 2007, 240), autorka se ovog puta okrenula modernističkom rečniku. Može se pretpostaviti da je Milica Krstić uvažila brojne kritike kolega i sa željom da unapredi svoju arhitekturu stvorila jedan od najistaknutijih primera beogradskog modernizma četvrte decenije. (Putnik Prica 2018b, 1020) Projekat je izrađen 1936. godine, a izgradnja je završena dve godine kasnije. Milica Krstić je bila i nadzorni arhitekta prilikom izgradnje Prve muške gimnazije. (Тошева 1997, 103)⁹ Škola je svečano

7 IAB, OGB, TD, f-X-42-1933.

8 Godine 1981. u školu je useljen Fakultet organizacionih nauka koji je brojnim dogradnjama u potpunosti izbrisao originalnu estetiku i kvalitet zdanja.

9 Iz građevinskog dnevnika koji je vodila saznaje se da je bila veoma stroga prema radnicima. AJ, Fond Ministarstva građevina, f-62-1446.



Prva muška gimnazija, arh. Milica Krstić, 1936–1938. (foto Vladana Putnik Prica)

otvorena i osvećena 27. aprila 1938. godine. (АНОНИМ 1938b, 5) Po otvaranju nove zgrade Prve muške gimnazije u novinskim člancima je naglašavana činjenica da je građevina projektovana prema najsavremenijim principima arhitekture školskih zgrada, sa veoma dobro osvetljenim i prostranim učionicama. (АНОНИМ 1938a, 441)³⁷ Građevina se prostirala na površini od 3.522 m², osnove u obliku ćirilčkog slova P koje omeđuje školsko dvorište. (Николова 2018, 72) Uglovi su naglašeni svojom konveksnom formom, dok je pročelje dinamizovano asimetrično pozicioniranim glavnim ulazom i stepenišnim traktom iza niza prozorskih otvora koji formira vertikalnu kontratežu inače izrazito horizontalnom zdanju. (Putnik Prica 2018b, 1020) Škola je imala 17 učionica, amfiteatar, gimnastičku salu, kabinet za crtanje, biblioteku, ambulantu, salu za pevanje i ostale neophodne prostorije. (АНОНИМ 1938a, 441; Николова 2018, 72)

Prva ženska gimnazija

Građena paralelno sa Prvom muškom gimnazijom, Prva ženska gimnazija završena je samo par meseci kasnije, 8. maja 1938. godine. (АНОНИМ 1938a, 441) Autor projekta je arhitekta Predrag Zrnić, takođe zaposlen u Arhitektonskom odeljenju Ministarstva građevina. Prilikom izvođačkih radova Zrnić je ujedno bio i nadzorni arhitekta. (АНОНИМ 1936, 5) Obe građevine reflektuju tendencije ka modernizaciji arhitektonskog izraza u redovima Ministarstva građevina. Poput Prve muške, i Prva ženska gimnazija projektovana je sa osnovom u obliku ćirilčkog slova P unutar kojeg se nalazilo dvorište. Međutim, usled iskustva



Prva ženska gimnazija, arh. Predrag Zrnić, 1936–1938.
(foto Vladana Putnik Prica)

koja predstavljaju čas muzike, čas crtanja i saznanje. Alegorijske kompozicije je u estetskim okvirima ar dekoa izradio vajar Dejan Bogdanović. (Sikimić 1965, 41) Njihova simbolika aludira na obrazovnu ulogu gimnazije, a činjenica da su protagonisti reljefa isključivo ženskog roda dodatno podcrtava činjenicu da je gimnazija namenjena devojkama.

Šesta muška gimnazija

Poslednja gimnazija koja je započeta da se gradi pred Drugi svetski rat bila je Šesta muška gimnazija u Ulici Milana Rakića. Gradnja je započeta 1937. godine, ali je u potpunosti završena tek 1943. (Николова 2018, 74) Nju je takođe projektovao Predrag Zrnić i mogu se uočiti jasne paralele između ovog i prethodnog realizovanog objekta. Zdanje ima suteran, prizemlje i dva sprata, a zauzima površinu od 1.900 m². (Аноним 1941, 10) Pročelje je blizu centralne ose prelomljeno i formira tup ugao. Suprotno očekivanju, monumentalni ulaz nije dodatno naglašavao prelomljeni ugao, već je smešten tako da zauzima centralnu

brzog popunjavanja kapaciteta škole, novi objekat je imao suteran, prizemlje i dva sprata, dok je krilo ka Aberdarevoj ulici imalo sprat više. (Аноним 1936, 5) U gimnaziji je bilo 11 učionica, dva amfiteatra, svečana i gimnastička sala, kabineti i biblioteka. (Аноним 1938a, 441) Učenici su takođe imali bife, a škola ambulantu, zimsku baštu na poslednjem spratu i sklonište za zaštitu od napada iz vazduha. (Аноним 1936, 5)¹⁰

Blokovito rešenu građevinu odlikuje nezastupljenost orname-nata i diskretno naglašavanje isturenog zaobljenog ugla na raskrsnici ulica Ilije Garašanina i Aberdareve. Nasuprot plošnim fasadama, glavni tročlani ulaz je dekorisan nadstrešnicom koja počiva na konzolama i na kojoj je ispisan naziv škole. Ispod nadstrešnice smeštena su tri reljefa

10 IAB, OGB, TD, f-122-3-62.



Šesta muška gimnazija, arh. Predrag Zrnić, 1937–1943. (foto Vladana Putnik Prica)

poziciju desnog krila pročelja, dok je duž levog krila smešten niz učionica i sporedni ulaz. Na oba kraja pročelja su bočna krila koja omeđuju unutrašnje dvorište škole. Ugao Milana Rakića i Đevđelijske je dodatno akcentovan zaobljenim uglom, koji je Zrnić takođe iskoristio na prethodno projektovanoj Prvoj ženskoj gimnaziji. I ovde je u suterenu bilo projektovano sklonište protiv vazдушnih napada, ali i radionice za praktičnu nastavu i stanovi za domare. U prizemlju i na spratovima se nalazilo 14 učionica, sala za crtanje, dva amfiteatra, kabineti, profesorske kancelarije, gimnastička sala, svečana sala i ambulanta. U svečanoj sali su bile pozornica, galerija i kinematografski aparat. Sve učionice bile su opremljene malim garderobama, dok su podovi bili pokriveni plastelit-kaučuk asfaltom koji je bio lak za održavanje. (Аноним 1941, 10)

Iako je po načinu komponovanja slična Prvoj ženskoj gimnaziji, stiče se utisak da su ratne godine omele finalnu materijalizaciju Šeste muške gimnazije i da su izostali pojedini detalji pri izvođenju, poput alegorijskih reljefa. Ove promene u likovnom izrazu Predraga Zrnić mogu se tumačiti i u kontekstu razvoja beogradskog modernizma. Umesto dekorativnih motiva, Zrnić je oba ulaza akcentovao zastakljenim površinama stepenišnog trakta istovremeno oživljavajući monotoni niz prozorskih otvora i formirajući prozračan enterijer gimnazije. Sporedni ulaz dodatno je istaknut parom jarbola.

Zaključak

Iako stanje obrazovne infrastrukture u Beogradu do početka Drugog svetskog rata nije bilo na zavidnom nivou drugih evropskih država, strategija Opštine koja je u najvećoj meri sistematski sprovedena tokom tridesetih godina je značajno pospešila uslove školovanja u jugoslovenskoj prestonici. Osim većeg broja izgrađenih objekata, znatan broj je zadovoljavao najsavremenije principe projektovanja škola i do danas uspešno vrše funkciju institucija obrazovanja. Osim odabranih osnovnih škola koje su se isticale svojom arhitekturom i inovativnim rešenjima, u Beogradu je tokom četvarte decenije XX veka podignuta još nekolicina modernistički koncipiranih škola, poput Osnovne škole Jovan Cvijić na Karaburmi 1934. godine arhitekta Milivoja Tričkovića i Osnovne škole Petar Petrović Njegoš u Resavskoj ulici, izvedene 1937. godine prema projektu Đorđa Lukića. (Николова 2018, 56, 59)¹¹ Krajem četvarte decenije realizovane su još dve osnovne škole koje su pratile postulate moderne arhitekture – Osnovna škola Stevan Visoki na Topčiderskom vencu, koju je arhitekta Miloš Dragutinović projektovao 1937. godine, i Osnovna škola Knez Namesnik Pavle u Bulevaru kneza Aleksandra Karađorđevića, izvedena prema projektu Milivoja Tričkovića 1938. godine. (Николова 2018, 61, 62)¹² Ambiciozan projekat Osnovne škole Sveti Sava arhitekta Marka Andrejevića je započet 1940. godine. Bilo je predviđeno da to bude prva škola sa bazenom, međutim radove je prekinuo Drugi svetski rat. (Лукић 1940, 892)¹³ Predrag Zrnić je takođe projektovao Sedmu mušku gimnaziju 1940. godine, i trebalo je da bude podignuta kod Činovničke kolonije, međutim projekat nikada nije izveden. (Аноним 1940b, 10)¹⁴ Projekat Pete ženske gimnazije u Južnom bulevaru arhitekta Stanka Kende je takođe ostao nerealizovan. (Аноним 1940a, 788) U tom periodu nastale su i druge škole koje se nisu isključivo oslanjale na modernistički rečnik, ali koje su projektovane prema najsavremenijim standardima, poput Osnovne škole Matija Van na Vanovom Vrdu arhitekta Rajka Tatića iz 1936. godine. (Михајлов 2013, 47–50; Марковић и Миловановић 2017, 33)

Mnogi stručnjaci iz različitih oblasti poput arhitekta Branka Maksimovića i doktora Koste Jovanovića su se zalagali za izgradnju škola na otvorenom kao jednog od tada aktuelnih vidova borbe protiv tuberkuloze. (Максимовић 1930: 704, 707; Петровић 1931, 8; Јовановић 1931, 595–597)¹⁵ Međutim, paviljonski tip škole sa zelenim površinama koje bi omogućile učionice na otvorenom nikada nije primenjen u

11 Danas je u njoj smeštena Gimnazija „Sveti Sava“.

12 U zgradi nekadašnje Osnovne škole Knez Namesnik Pavle danas se nalazi ogranak Učiteljskog fakulteta.

13 Novu Osnovnu školu Sveti Sava projektovala je 1957. Vera Ćirković. (Putnik 2018, 183–184)

14 Umesto Zrnićevog projekta, posle Drugog svetskog rata je u tom kraju 1955. godine podignuta Dvanaesta beogradska gimnazija prema projektu arhitekta Alekseja Brkića iz 1953. godine. (Маневић 2008, 58, 60)

15 Pokret za obrazovanje dece u prirodi javio se početkom dvadesetog veka u Evropi pod uticajem Rusoovog koncepta povratka prirodi nasuprot tradicionalnom modelu škole.

Beogradu. (Максимовић 1930: 707–708) Jedina škola ovog tipa otvorena je zahvaljujući Ligi protiv tuberkuloze u Beogradu 1937. godine. Namijenjena prvenstveno deci slabog zdravlja i oboleloj od tuberkuloze, škola na otvorenom podignuta je pored Osnovne škole Prestolonaslednik Petar II u Šumatovačkoj ulici. Autor nacрта bio je arhitekta Ignjat Popović, koji se u svom rešenju oslanjao na koncept škole na otvorenom primenjivan u brojnim evropskim državama. (Аноним 1937а, 347–348; Маневих 2008, 327)

Standardi koji su postavljeni pri projektovanju škola tridesetih godina dvadesetog veka predstavljali su prvi korak u uspostavljanju standardizacije i modernizacije školstva i obrazovanja. Postepeno gradeći adekvatnu infrastrukturu, Beogradska opština je uz Ministarstvo građevina omogućila bolju polaznu tačku za dalji razvoj školske arhitekture u periodu posle Drugog svetskog rata. Pionirski poduhvati međuratnog perioda su se posebno odrazili na šestu deceniju, kada su organizovane prve konferencije posvećene arhitekturi škola. (Ivanšek 1954, 22) Ipak, značaj ove grupacije pionirskih projekata školskih objekata nije u dovoljnoj meri prepoznat u stručnoj javnosti, jer je jedino Prva beogradska gimnazija proglašena za spomenik kulture.¹⁶

Literatura

- Аноним. „Подизање нових основних школа у Београду.“ *Политика*, 4. 3. 1928.
- Аноним. „Београдски учитељи траже подизање нових школских зграда.“ *Правда*, 13. 12. 1929.
- Аноним. „Подизање нове модерне Основне школе на предграђу Краљице Марије.“ *Београдске општинске новине* 6 (1930): 70.
- Аноним. „Подизање основних школа у Београду.“ *Време*, 9. 5. 1931.
- Аноним. „Грађење нове основне школе на Господарском путу.“ *Време*, 25. 6. 1931.
- Аноним. „Пројекат нове зграде основне школе у Топчидеру.“ *Време*, 6. 8. 1931.
- Аноним. „Нова модерна школа у Предграђу Краљице Марије.“ *Време*, 3. 12. 1933.
- Аноним. „Пред подизање школе у Предграђу Краљице Марије.“ *Правда*, 11. 6. 1933.
- Аноним. „Подизање нове модерне Основне школе на предграђу Краљице Марије.“ *Београдске општинске новине* 6 (1933): 432–433.
- Аноним. „Друга женска гимназија је највећа и најстарија виша женска школа у Југославији.“ *Правда*, 10. 12. 1935.
- Аноним. „Под темељима нове зграде Прве женске гимназије откривена је велика пећина у којој су нађени предмети још из римског доба.“ *Време*, 25. 10. 1936.
- Аноним. „Отварање школе на ваздуху.“ *Београдске општинске новине* 4 (1937): 347–349.
- Аноним. „Београд је добио још две нове модерне гимназијске зграде.“ *Београдске општинске новине* 5 (1938): 441.
- Аноним. „Нова зграда Прве мушке реалне гимназије у Београду освећена је јуче.“ *Правда*, 28. 4. 1938.

16 https://nasledje.gov.rs/index.cfm/spomenici/pregled_spomenika?spomenik_id=45430 (28. 9. 2020)

- Аноним, „Нове палате у Београду.“ *Београдске општинске новине* 9 (1940): 788.
- Аноним, „Шеста мушка гимназија добија модерну зграду.“ *Време*, 20. 2. 1941.
- Cohen, Jean-Louis. *L'Architecture au futur depuis 1889*. Paris: Phaidon, 2012.
- Ivanšek, France. „Posvetovanje o gradnji sodobne šole.“ *Arhitekt* 11 (1954): 22–23.
- Јовановић, Коста. „Дечије школе на отвореном пољу.“ *Београдске општинске новине* 9 (1931): 595–597.
- Кадијевић, Александар. *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*. Београд: Грађевинска књига, 2007.
- Крстић, Жарко. „Школске зграде за основну наставу у Београду.“ *Београдске општинске новине* 16 (1931): 1037–1050.
- Лукић, Ђорђе. „Грађевинска делатност Београдске општине.“ *Београдске општинске новине* 11–12 (1940): 892–896.
- Максимовић, Бранко. „Нова школа – савремена архитектура у школској реформи.“ *Београдске општинске новине* 14 (1930): 704–709.
- Маневић, Зоран (ур.). *Лексикон неимаџа*. Београд: Грађевинска књига, 2008.
- Марковић, Иван Р. и Милан Миловановић. *На врелу неимарства: архитекти породице Татић*. Београд: Хералдички клуб, 2017.
- Михајлов, Саша. *Рајко М. Татић 1900–1979*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2013.
- Николајевић, Наталија. „Какве треба да су основне школе у Београду.“ *Београдске општинске новине* 6 (1930): 281–282.
- Николова, Маја. *Школске зграде у Београду до 1941*. Београд: Педагошки музеј, 2018.
- Петровић, Влада. „Београдске основне школе.“ *Београдске општинске новине* 1 (1931): 4–12.
- Putnik, Vladana. “Vera Cirkovic’s Contribution To Educational Architecture In Yugoslavia”, in *Proceedings of the 2nd MoMoWo International Conference-Workshop*, ed. Aleš Pogačnik, Ljubljana: ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History, 2018, 180–187.
- Путник Прица, Владана. „Подизање три основне школе у Београду 1928. године као прекретница у развоју архитектуре школских зграда.“ *Наслеђе XIX* (2018): 67–77.
- Putnik Prica, Vladana. “The Role of Female Architects in Designing Schools in Belgrade (1918–1941).” in *MoMoWo Symposium 2018: Women’s Creativity since the Modern Movement (1918–2018)*, eds. Helena Seražin, Caterina Franchini and Emilia Garda, 1015–1024, Ljubljana: ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History, 2018.
- Roth-Čerina, Mia. „Утјесак покрета за одгој у природи на развој павиљонске школе: одабрани европски и хрватски примјери из 30-их година 20. столјећа.“ *Prostor* 19/1 (2011): 60–73.
- Савић, Ж. М. „Београдске народне школе.“ *Београдске општинске новине* 1 (1934): 25–37.
- Sikimić, Đurđica. *Fasadna skulptura u Beogradu*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 1965.
- Симић, Воја. „Београдска општина за хигијенске и здраве школе.“ *Београдске општинске новине* 4–5 (1934): 376–377.
- Стајић, Стаја. „Школе на чистом ваздуху.“ *Београдске општинске новине* 9 (1933): 560–563.
- Тошева, Снежана. „Архитект Милица Крстић (1887–1964).“ *Годишњак града Београда* 44 (1997): 95–114.
- Видаковић, Слободан. „Наши социјални проблеми (II – школско питање).“ *Београдске општинске новине* 17 (1931): 1123–1130.

Vladana Putnik Prica
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**MODERNISM AND EDUCATION: ADOPTING PRINCIPLES OF MODERN
ARCHITECTURE IN DESIGNING BELGRADE SCHOOLS (1930–1943)**

Summary:

The rapid development of Belgrade during the interwar years led to a number of issues regarding infrastructure, and with the increasing number of children and the constant lack of educational institutions. In order to address this acute problem, Belgrade Municipality began the campaign of erecting elementary schools in the suburbs by the end of the 1920s. At the same time, the emergence of modern architecture in Belgrade influenced the introduction of new standards in the educational system. This particularly reflected the group of elementary and high schools that were built during the 1930s thus placing new standards in school architecture. In this article we will address three elementary and three high schools that represented pioneering examples of educational institutions designed in the spirit of modernism, with numerous innovations introduced into the educational system by their authors.

Keywords:

modernism, education, school, Belgrade, architecture

UDK BROJEVI: 7011
75.071.1 Јавашев К.
75.071.1 Дена де Гилбон, Ж.
ID BROJ: 27410953

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Dea Cvetković
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

**IN MEMORIAM: ŽIVOT U RUŽIČASTOM
– OKRUŽENA OSTRVA KRISTA I ŽAN-KLOD**

Apstrakt:

Delo *Okružena ostrva* umetničkog dua Krista i Žan-Klod podrazumeva umetničku intervenciju na jedanaest ostrva u zalivu Biskejn u Majamiju. Ostrva su tokom dve nedelje trajanja postavke u maju 1983. godine bila oivičena materijalom intenzivne ružičaste boje koji je plutao po vodi. Zbog svojih dimenzija, *Okružena ostrva* jedno su od najvećih umetničkih dela u kojima dominira ružičasta boja. Rad se bavi ispitivanjem razloga za korišćenje ružičaste boje u delu Krista i Žan-Klod, percepcijom dela kod posmatrača, vizuelnim identitetom artificalne ružičaste boje u prirodnom okruženju, poimanjem ružičaste boje u popularnoj kulturi i analizom mogućih značenja koje je sama boja unela u delo.

Ključne reči:

Kristo, Žan-Klod, *Okružena ostrva*, ružičasta boja

Okružena ostrva (Surrounded Islands) jedan je od najpoznatijih projekata umetničkog dua Krista (Christo) i Žan-Klod (Jeanne-Claude). Ovo umetničko delo u prirodi podrazumevalo je intervenciju na prostoru zaliva Biskejn u Majamiju, odnosno izmenu postojećeg izgleda jedanaest veštačkih ostrva formiranih u zalivu tokom tridesetih godina XX veka. Kristo i Žan-Klod okružili su ostrva materijalom upadljive i intenzivne ružičaste boje koja je i tokom samog procesa rada na delu postala jedna od njegovih najznačajnijih komponenata i obeležja, dajući mu posebnu prepoznatljivost. Tako je u štampi koja je pratila otvaranje *Okruženih ostrva* u maju 1983. godine pridodavana pažnja ovoj artificijelnoj jarkoj boji u prirodnom okruženju. U naslovu teksta koji opisuje izvođenje finalnih radova u magazinu *Njujork tajms* jasno je nagovešteno da „Kristo ogrće ostrva Majamija u ružičasto“, dok je u časopisu *Orlando Sentinel* pisano kako je ružičasta boja u Majamiju nekada označavala flamingose, zalaske sunca i art deko hotele, dok sada znači – Kristo.¹ (Glueck 1983a)

Ružičasta boja služila je da jasno obeleži prostor tragom ljudske ruke, korespondirala je sa prirodom oko ostrva i na njima, a istovremeno je ukazivala i na identitet latino kulture prisutne na Floridi. *Okružena ostrva* bila su do tada najskuplji projekat za realizaciju Krista i Žan-Klod. Materijal od tkanog polipropilena ružičaste boje ukupne površine 603.650 kvadratnih metara prekrivao je vodu i do 61 metar daleko od ostrva, dok je dužina čitavog umetničkog dela bila 11,3 km. (Chiappini 2006, 140) Samim tim, *Okružena ostrva* sigurno su jedno od umetničkih dela najvećih dimenzija u kojima dominira ružičasta boja.

Realizacija „ružičastog projekta“

Na poziv Jana van der Marka (Jan van der Marck), osnivača Centra za lepe umetnosti u Majamiju, Kristo i Žan-Klod posetili su Floridu kako bi pronašli lokaciju za svoj novi umetnički rad. Prvobitna ideja Žan-Klod bila je da materijalom okruže tri ili četiri ostrva koja su ugledali iz automobila tokom potrage za odgovarajućom lokacijom. (Valys 2018)

Čitav proces realizacije dela, od traženja dozvola do postavke, pratila je kamera braće Mejzljz (Maysles), a Kristo i Žan-Klod sami su finansirali produkciju dokumentarca „Ostrva“.

Rad na *Okruženim ostrvima* započet je u aprilu 1981. godine. Na predstavljanju dela novinarima, Kristo je rad nazvao njihovim „ružičastim projektom“. Na istoj konferenciji umetnik je objavio da će izradu finansirati sami, bez sponzorstava, tako što će se novac dobijen prodajom 100 do 150 originalnih crteža različitim muzejima i kolekcionarima koristiti za plaćanje radnika, materijala i inženjera. (Maysles 1987)

1 *The Orlando Sentinel*, April 17, 1983 <https://orlandosentinel.newspapers.com/image/227959227/?terms=christo>

Istovremeno, banka *Citibank* dala je pozajmicu od 700.000 dolara umetnicima za pripremu i izvođenje dela. (Glueck 1983a) Ovakav model poslovanja Kristo i Žan Klod zadržali su tokom celog života. Uz pozajmice i kredite uzimane od različitih banaka, prodaju Kristovih originalnih radova, crteža i skica, umetnici su sami finansirali sopstvene projekte, zadržavajući time slobodu i umetnički kredibilitet na kom su insistirali. Zbog drugačijeg i uspešnog pristupa finansiranju izrade sopstvenih umetničkih dela Škola biznisa na Harvardu posvetila je studiju slučaja načinu poslovanja Krista i Žan-Klod.

Kako njihovi projekti gotovo uvek zahtevaju tim različitih stručnjaka u izvođenju i realizaciji dela, na projektu *Okružena ostrva* umetnički par sarađivao je sa marinskim biologom dr Anitrom Torhog (Anitra Thorhaug), ornitolozima dr Oskarom Uvrom (Oscar Owre) i Meri Kamings (Meri Cummings), ekspertom za sisare dr Danijelom Odelom (Daniel Odell), marinskim inženjerom Džonom Majklom (John Michel), zatim sa advokatima Džozefom Z. Flemingom (Joseph Z. Fleming) i Džozefom V. Landersom (Joseph W Landers) i još četiri inženjera-konsultanta. Skoro svaki projekat Krista i Žan-Klod podrazumevao je birokratski deo rada, tačnije traženje brojnih dozvola od strane različitih zvaničnika i političara. Tako je za realizaciju *Okruženih ostrva* bilo potrebno dobiti dozvolu od guvernera Floride i njegovog kabineta, federalnog suda, okruga Dejld, odseka za regulaciju životne sredine, grada Majamija, uprave obala Majamija i inženjerske vojske marinskog korpusa SAD. (Chiappini 2006, 140) Za Krista i Žan-Klod sve



Christo and Jeanne-Claude, *Okružena ostrva*, Biskejn zaliv, Majami, Florida, 1980–83, Foto: Wolfgang Volz © 2020 Estate of Christo V. Javacheff

to predstavljalo je deo rada, čak i dobijanje dozvola i sastanci sa guvernerom, jer prema rečima Krista „život se živi među realnim stvarima, a ne na televiziji i ne u klimatizovanim prostorijama galerija i muzeja, već tamo gde su stvarni ljudski odnosi i gde je sve realno“. (Valys 2018)

Prema istoričaru umetnosti Albertu Elzenu (Albert Elsen) za Krista i Žan-Klod *rad* je glagol, a ne imenica koja se odnosi na završeno delo. Glagol koji podrazumeva čitav proces stvaranja dela, od prikupljanja sredstava, dobijanja dozvola, projektovanja, birokratskih procesa do finalne realizacije dela u prostoru, a potom i njegovog nestajanja. (Elsen 2006, 20)

Neosporno je i to da su Kristo i Žan-Klod vrednovali rad drugih, ne prihvatajući volontiranje drugih upošljavali su veliki broj ljudi za najrazličitije aspekte realizacije dela. Samo za izradu *Okruženih ostrva* umetnički duo je zaposlio stotine ljudi.

Tokom dve i po godine priprema, što imajući u vidu da je realizacija nekih dela Krista i Žan-Klod trajala po više decenija nije uobičajeno dug period, umetnici su proučavali logističke, inženjerske i druge probleme vezane za životnu sredinu izabranog prostora, kako živi organizmi ne bi bili na bilo koji način ugroženi postavkom. Rađeni su testovi različitih plutajućih pregrada, materijala, sidra, studije živih organizama, a tokom trajanja postavke obezbeđen je brod koji je neprekidno kružio oko ostrva kako se ne bi dogodila nezgoda ili kako se neka ptica ne bi zaglavila u velikom ružičastom materijalu. (Kane 2018) Takođe, tokom priprema ostrva su temeljno očišćena od đubreta i na njima je pronađeno 40 tona otpada koji je uključivao brodove, frižidere, kuhinjske elemente, duške i automobilske gume. (Chiappini 2006, 141) Stanje u kom su se ostrva nalazila pre intervencije umetnika dodatno objašnjava činjenica da je jedno od njih nosilo naziv „ostrvo pivskih konzervi“.

Kristo i Žan-Klod delili su proces rada na softverski i hardverski. Softverski period podrazumevao je idejno delo i pripremu kroz crteže i skice, dok je hardverski period označavao fizičku postavku dela i njegovo vremenski određeno postojanje u prostoru. Tokom softverskog perioda kreiranja, ružičasta boja *Okruženih ostrva* nije bila intenziteta kao na finalnoj postavci, već je korišćena svetlija i nežnija nijansa. Boja se kroz dve i po godine pripreme menjala ka zasićenijoj i upadljivijoj ružičastoj nijansi. Pastelna ružičasta primarno korišćena na skicama predstavlja nijansu koja ne bi bila intenzivno kontrastna prirodi u zalivu. Finalno korišćena boja dobijena je ubacivanjem gvožđa u masu polipropilenske mreže u koju su kako bi materijal plutao na vodi ubrizgavani mehurići vazduha. (Valys 2018) Za šivenje velike količine tekstila umetnici su iznajmili fabriku u mestu Hajalija na Floridi u periodu od novembra 1982. godine do aprila naredne godine. Ružičasti polipropilen sašiven je u 79 različitih krojeva koji su pratili ivice ostrva, a u svaki šav ušivena je traka koja je omogućavala da materijal pluta. Postavljeni su obodni pontoni oko ostrva koji su bili usidreni u stenu na dnu vode. Za obodne pontone bila je vezana spoljašnja ivica materijala iste ružičaste boje. Druga ivica koja se nalazila na ostrvu bila je

učvršćena za podnožje drveća, te je materijal pokrivaio deo plaže i nestajao ispod vegetacije ostrva. Materijal koji je plutao na vodi bio je sastavljen od delova širine od 3,7 do 6,7 metara i dužine od 122 do 183 metra. Od ukupno jedanaest ostrva devet su zasebno okružena polipropilenom, dok su dva funkcionisala kao jedna konfiguracija. (Chiappini 2006, 140)

Ukupno 430 ljudi počelo je 4. maja 1983. godine sa razvijanjem ružičastog materijala oko obale ostrva. Finalno izvođenje podrazumevalo je rad velikog broja ljudi organizovan tako da podseća na radnu akciju. Svako ostrvo dobilo je po kapetana koji je vodio svoj tim radnika. U izvođenje radova umetnici su uključili i emigrantsko stanovništvo Majamija, poput izbeglica sa Haitija ili ilegalnih radnika sa Kube. (Valys 2018) Ružičasti vizuelni identitet rada nije se izgubio ni tokom postavke dela pošto se na mnogim fotografijama i snimcima može uočiti da radnici nose ružičaste majice, odnosno uniformu specijalno napravljenu za tu priliku. Nakon postavke *Okruženi ostrva* Kristo je kao zahvalnicu poslao potpisane ružičaste čekove u vrednosti od jednog dolara svim radnicima na projektu.²

Značenje ružičaste

Ne postoji jedno konkretno i ispravno čitanje ružičaste boje jer boja sama predstavlja kulturni konstrukt sa značenjem koje se menja u zavisnosti od istorijskog trenutka i kulturnog područja. Prema tome, rodno i klasno značenje boje je promenljivo. Ružičasta boja svakako jeste kontroverzna i najčešće deli ljude na one koji je ili obožavaju ili mrze. Rečima Barbare Nemic (Barbara Nemitz), društveni odnosi prema ovoj boji idu do ekstrema, odnosno „ljudi čini se tačno znaju gde ružičasta boja pripada, a gde ne“. (Nemitz 2006, 27) Prema Tomasu fon Tašickom (Thomas von Taschitzki) ružičasta je boja koja sadrži, stvara i toleriše više kontradiktornosti od bilo koje druge boje, boja u koju su upisani kulturni kodovi koji je označavaju delikatnom, slatkom, romantičnom i erotičnom, pa čak i vulgarnom, dok kod Krista i Žan-Klod ona služi kao antiteza prirodi i znak ljudske ruke u prirodi. (Taschitzki 2006, 64)

Često vezivanje ove boje za žensku sferu i shvatanje ružičaste kao isključivo „ženske“ razlog je za njeno negativno poimanje, koje dovodi i do apsurdnog shvatanja ove boje kao „neozbiljne“.

Prema rečima istoričarke mode Valeri Stil (Valerie Steele), feminizacija ružičaste boje započeta je u XIX veku. Tokom XVIII veka ružičasta je rado korišćena na francuskom dvoru od strane oba pola, što je uočljivo i na primerima umetnosti rokoko. Iako se za odevanje male dece koristila neutralna bela, podela na žensku-ružičastu boju i plavu-mušku primećuje se na određenim primerima poput onog iz

2 “Pink Checks for \$1 Say Thank You for Christo”, July 9, 1983, <https://www.nytimes.com/1983/07/09/arts/pink-checks-for-1-say-thank-you-for-christo.html>

knjige *Male žene* Luize Mej Alkot (Louisa May Alcott) iz 1868. godine. U njoj Alkot piše kako će muško dete nositi plavu mašnu, a žensko ružičastu – u francuskom maniru. Ipak, okakva polarizacija dostigla je svoj maksimum tek pedesetih godina XX veka u posleratnoj američkoj konzumerističkoj kulturi. Deljenje na žensku i mušku odeću i igračke navodilo je stanovništvo na veću potrošnju, a ružičasta kao ženska boja postala je čvrst deo identiteta američke domaćice i ženskosti kakvu ona treba da predstavlja. Ružičasta je u ovom slučaju bila deo posleratnog identiteta žena vraćenih u sferu kuće u kojoj su bile jasno određene rodne granice koje je ova boja potvrđivala kroz odeću, kuhinjske elemente ili enterijere soba. (Steele 2018)

Podrugljiv odnos prema ružičastoj boji primećuje se i pre pedesetih, u Ficdžeraldovoj (F. Scott Fitzgerald) knjizi *Veliki Getsbi* iz 1925. godine. Tom Bukenan opasku da je Džej Getsbi čovek koji je pohađao Oksford odbacuje kao nemoguću jer Getsbi nosi ružičasto odelo. U ovom slučaju ružičasta ne funkcioniše kao ženstvena i samim tim pogrdna boja, već kao boja koja označava društveni status i manjak ukusa, odnosno ona koja odvaja novobogataše od onih koji to nisu. Najsureoviji i najekstremniji primer veze između maskuliniteta i ove boje predstavlja korišćenje ružičaste za obeležavanje homoseksualaca, biseksualnih muškaraca i transrodnih žena tokom nacističkih zločina. Subverzivno korišćenje ovog simbola u borbi za prava LGBT zajednice započeto je sedamdesetih godina, a korišćenje ružičaste boje kao osnažujuće prisutno je i u vizuelnom identitetu ženskog pokreta ili u borbi protiv raka dojke. Ružičasta boja se svakako u najvećem broju slučajeva oko nas još uvek vezuje za rodni identitet, samim tim treba postaviti pitanje da li bi odnos javnosti, kritičara i istoričara umetnosti prema delu *Okružena ostrva* bio drugačiji da je u pitanju autorski rad samo Žan-Klod i, pre svega, da li bi se u tom slučaju ženskost kao takva vezivala za izbor ružičaste boje u radu.

Ružičasta boja vezuje se i za nešto artificijelno, napravljeno od strane ljudske ruke, nešto luksuzno, posebno, često i frivolno, za svet iz mašte, kao i za kič i kemp. Svakako, ružičasta jeste boja koja služi da na upečatljiv način obeleži nešto. Mnoge asocijacije koje imamo na intenzivnu ružičastu boju vezane su za američko kulturno područje. Nesumnjivo je jaka veza između američke popularne kulture i nijanse koju u radu koriste Kristo i Žan-Klod. Frivolna, bombastična ili slatka ružičasta boja prisutna je kao bitna komponenta u davanju vizuelnih identiteta brojnim filmovima. U filmu *Smešno lice* iz 1957. godine, u sceni sa muzičkom numerom marketinškim sloganom *Think Pink* proklamuje nam se da treba da „izbacimo crnu, spalimo plavu i zakopamo bež“, dok nam se u veseloj sekvenci nudi ružičasta odeća, ružičasta pasta za zube i ružičasta lopta za plažu. U američkoj kinematografiji ružičasta je prisutna i kao boja koja čini vizuelni identitet popularnih srednjoškolki kakve su *Ružičaste dame* u filmu *Briljantin*. Vezivanje ove boje za popularne i povlašćene devojke tradicija je koja se nastavlja i u XXI veku u filmovima poput *Praona plavuša* ili *Zle devojke* u kojem jedna od glavnih likova čak i javno iznosi pravilo da se „sredom nosi ružičasto“. Intenzivna nijansa ružičaste vezuje se i za Merilin Monro (Marilyn Monroe) i njeno čuveno izvođenje pesme *Diamonds Are a Girl's Best Friend* i njenu ružičastu haljinu u filmu *Muškarci više vole*

plavuše. Analogno tome, Jan van der Mark izjavio je pri otvaranju *Okruženi ostrva* da „zahvaljujući Kristu, ljudi koji su nekada ostrva posmatrali kao prljava, sada mogu da ih vide kao dragulje“. (Glueck 1983a)

Korišćenje ružičaste boje može se posebno analizirati u istoriji afroameričke kulture, kao i u hip hop kulturi današnjice. Značaj, kontroverznost i konzumerski kvalitet ružičaste boje prisutan je i u savremenoj vizuelnoj kulturi kroz fenomen „milenijalske pink“. Svakako, bilo da se radi o čuvenim ružičastim odevnim kombinacijama prve dame Mejmi Ajzenhauer (Mamie Eisenhower), kadilaku Elvisa Preslija (Elvis Presley), haljini Merilin Monro, palati Džejn Mensfeld (Jayne Mansfield) ili barbikama, veza između američkog kulturnog područja i ružičaste boje nesumnjivo postoji. Samim tim, boja koju koriste Kristo i Žan-Klod ne deluje kao neobičan izbor za delo postavljeno na američkom tlu. Umetnici zapravo vraćaju boju njenom „prirodnom“ staništu, odnosno ružičasta boja je u zalivu Biskejn na Floridi „kod kuće“ – ona je deo te iste prirode.

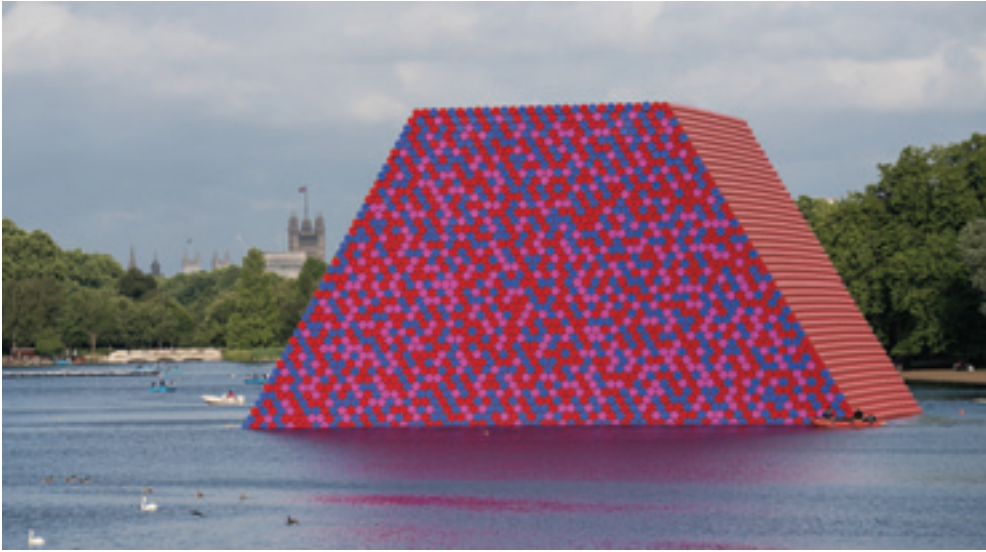
Kristo i Žan-Klod su kao jedan od razloga za izbor ružičaste boje izdvojili i latino kulturu prisutnu na tlu Floride. „Meksička ružičasta“, nijansa slična onoj na obojenom polipropilenu, izraz je koji počinje da se koristi sredinom XX veka, popularizovan kroz umetnost Fride Kalo (Frida Kahlo), Rufina Tamaja (Rufino Tamayo), dizajn Ramona Valdiosere (Ramon Valdiosera) i arhitektonska dela Luisa Baragana (Luis Barragan) i Rikarda Legoreta (Ricardo Legorreta). (Mukhopadhyay et al. 2017, 13)

„Zašto baš ružičasta?“

Teško je zamisliti da bi Kristo i Žan-Klod dobili toliko pitanja od strane novinara, posmatrača i učesnika u radovima o izboru boje da se nije radilo upravo o ružičastoj. Takođe, treba obratiti pažnju na činjenicu da njihova druga dela nisu ostala upamćena kao „žuti projekat“ ili „narandžasti projekat“ na način na koji *Okružena ostrva* prepoznatljiva kao „ružičasti projekat“, što jasno ukazuje na to da je njihov izbor podrazumevao nešto što se smatra posebnim.

Okružena ostrva nisu prvo delo Krista i Žan-Klod ružičaste nijanse. Jedan od Kristovih *Izloga* iz 1964. godine ofarban je u ružičasto. Fon Tašicki navodi kao mogući uticaj na vizuelni identitet dela, ali i kao potencijalnu koincidenciju, rad *Avion od ružičaste svile* (Pink Silk Airplane) Džejmisa Lija Bajarsa (James Lee Bayars). Ovaj performans, odnosno akcija, podrazumevao je svilenu ružičastu tkaninu sašivenu tako da ima oblik aviona koji je navučen preko glave sto učesnika koji sede u redovima dvoje po dvoje. Tako je u performansu ružičasta tkanina okruživala ljude na sličan način kao polipropilen ostrva. Na osnovu fotografije iz dokumentacije dela vidi se da su u njemu učestvovali i Kristo i Žan-Klod. (von Taschitzki 2006, 67–68)

Prema mišljenju Nemic (2006, 27), ružičasta boja utiče na naša čula na više načina: izaziva osećaj dodira jer nas asocira na ljudsko telo, čulo ukusa jer



Christo and Jeanne-Claude, *Londonska mastaba*, jezero Serpentajn, Hajd park, London 2016–18, Foto: Wolfgang Volz © 2020 Estate of Christo V. Javacheff

nas asocira na nešto slatko i čulo mirisa jer nas asocira na cveće. Sam Kristo je pravio paralele između *Ostrva* i cveća kada je na pitanje jednog od radnika tokom postavke odgovorio da pre svega očekuje da će delo biti prelepo poput gigantskog cveta na vodi. (Maysles 1987) Postavljen horizontalno, ružičasti materijal prema rečima umetnika mogao je da podseća i na Moneove lokvanje. Zanimljivo je da je sličan efekat na vodi proizvodilo delo *Mastaba* u Londonu 2018. godine. Zarubljena piramida sačinjena od crvenih, plavih i ljubičastih burića postavljena u jezero bacala je senke i u zavisnosti od vremenskih uslova i doba dana stvarala na vodi prizor sličan razmrljanim impresionističkim bojama. Zbog korišćenja ružičaste boje na ravnoj površini vode Kristo je *Okružena ostrva* nazvao svojim projektom koji najviše liči na dela slikarstva, dok su ostali radovi sličniji skulpturi. (Kane 2018)

Na snimcima iz dokumentarca *Ostrva* braće Mejlz, ružičasti polipropilen dok se odmotava i leti na vetru izgleda kao dečja žvakaća guma kada se od nje prave baloni. Kristo je i sam izdvojio značaj aritificijelnosti ove boje jer, za razliku od drugih, ona nema toliko konotacija u prirodi, već predstavlja najdoslovniju intervenciju ljudske ruke. (Maysles 1987) „Ljudska“ komponenta dela nije promakla ni posmatračima koji su na ružičastu različito reagovali, čak i onda kada su imali iste asocijacije. Dvoje posmatrača, jednu osobu pozitivno, drugu negativno, *Okružena ostrva* podsetila su na mrlju prosutog leka *Pepto Bismol*, sirupa ružičaste boje. Teško je zamisliti nešto više aritificijelno i „ljudskom rukom stvoreno“ od farmaceutskog proizvoda obojenog i upakovanog u drečavu ružičastu nijansu.

Insistiranje Krista i Žan-Klod na kratkotrajnom karakteru njihovih umetničkih dela odgovara shvatanju Barbare Nemic koja ružičastu vidi kao prolaznu,

odnosno kao boju „užitka sa rokom trajanja“, bilo da se radi o njenoj manifestaciji na nebu tokom zalaska sunca ili cvetanju pupoljaka koji će uskoro uvenuti. Nemić (2006, 28) takođe navodi da su prirodne manifestacije ružičaste u morskome svetu na koralima i školjkama uvek viđene kao retke i neobične, dok su flamingosi, ptice karakteristične za podneblje Floride, upravo zbog svoje posebne nijanse vezani za svet iz mašte. Takođe, ovakvom „svetu iz snova“ vizuelno odgovaraju arhitektura i boje art deko distrikta Majamija ili građevina poput ružičastog hotela *Don Cezar*. Stoga, ova boja doprinosi hiperrealnoj slici o Majamiju kao utopijskom svetu iz mašte. Ovakvo shvatanje ružičaste kao efemerne i veoma prijatne pojave u prirodi odgovara i Kristovom opisu dela kao „čistog poetskog gesta koji je kao duga koja ubrzo nestaje“, dakle nečega u čemu momentalno treba uživati. Poredeći njihovo delo sa slikom u muzeju Žan-Klod je istakla da ono u ljudima upravo iz razloga svoje prolaznosti izaziva jedno novo osećanje, kao i potrebu da čovek pojuri i proveri da li se delo i dalje nalazi na svom novom mestu nastanka, što umetničkom delu daje dodatnu komponentu osetljivosti koje muzejske postavke nemaju. (Maysles, 1987)

Delo je tokom dve nedelje postavke u prostoru bilo u konstantnom odnosu sa prirodom i svim njenim elementima. Jedan od radnika je tokom postavljanja materijala na vodu oduševljeno prokomentarisao kako se ružičasta boja reflektuje na krila i stomake pelikana koji lete iznad ostrva. Osim toga, doba dana i vremenske prilike uticale su na odsjaje boje na okolinu i menjale čitav prizor. Insistiranje na atraktivnosti ružičaste boje dela primećuje se i u komentarima stanovnika Majamija u kojima se gotovo uvek izdvaja „prelepa ružičasta boja na vodi koja se može videti dok vozite bicikl uveče ili gledate izlazak sunca“. (Glueck 1983b) Lepota i promenljiva priroda dela, njen skladan suživot sa prirodom i ograničen rok trajanja pružali su dodir „života u ružičastom“ stanovništvu Majamija.

Džonatan Fajnberg (Jonathan Fineberg) nazvao je *Okružena ostrva* najfotogeničnijim radom Krista i Žan-Klod koji se, za razliku od njihovih drugih projekata, najbolje posmatrao iz helikoptera ili preko televizije. Prema mišljenju Fajnberga, Kristo i Žan-Klod su uspeli bolje od ostalih umetnika da ukažu na potencijal za komunikaciju između publike i dela preko masovnih medija upravo zbog toga što je najveći broj ljudi video delo preko televizijskih ekrana. (Chiappini 2006, 142) Svakako, reakcija publike nije izostala, a opisi dela kao prelepog upravo zbog ružičaste boje lako su uočljivi kroz brojne novinske članke i video-zapise.

Zaključak

Postavljanjem *Okruženih ostrva* umetnici su Majamiju doneli ekonomski dobitak zbog razvoja turizma i povećanog broja posetilaca koji su došli da uživo vide delo, zatim upošljavali su lokalno stanovništvo tokom rada na projektu i na kraju, doprineli su promeni slike o Majamiju kao potencijalnom centru za savremenu umetnost. Osim toga, Kristo i Žan-Klod su pri traženju dozvola napravili dogovor



Kristo i Žan-Klod pred instalacijom *Kapije* (The Gates), Njujork, februar 2005, Foto: Wolfgang Volz © 2020 Estate of Christo V. Javacheff

sa komesarima da nakon postavke potpišu 1000 fotografija od čije će se prodaje novac koristiti za zaštitu zaliva Biskejn. (Kane 2018)

U oktobru 2018. godine, trideset pet godina nakon postavljanja *Okruženih ostrva*, održana je izložba posvećena ovom umetničkom delu u muzeju Perez u Majamiju. Na izložbi su osim originalnih Kristovih crteža bili izloženi i građevinski elementi korišćeni za postavku, ružičasti materijal, makete, brojne prepiske i dozvole koje su umetnici morali da dobiju. Putem dokumentacije i sećanja umetničko delo bez obzira na svoj efemerni karakter nastavlja da postoji i nakon dve nedelje svog zvaničnog trajanja u maju 1983. godine. Istoričar umetnosti Verner Špiz (Werner Spies) nazvao je projekte Krista i Žan-Klod privremenim spomenicima koji se poput sna spuštaju u realnost i potom nestaju. Oni iza sebe ne ostavljaju nered, a finalno, nakon svog povlačenja, unose u prostor melanholiju koja ostaje za njima. Prema Špizu (Spies 2006, 95), ne postoje umetnici koji kao Kristo i Žan-Klod spajaju u jedno planiranje, izvođenje i nestanak.

Iako su Kristo i Žan-Klod često naglašavali da njihova dela ne nose nikakvu propagandnu ili političku poruku, da ih posebnim čini njihova beskorisnost, ona svakako odražavaju određen politički trenutak. Sam proces nastanka i razvitka projekta koji prema umetnicima jeste deo rada podrazumeva saradnju sa mnogim državnim institucijama, a samim tim predstavlja i ogledalo istorijskih, društvenih i političkih prilika. Kroz dostupnost njihovih dela publici, odbijanjem da rade naručene radove i

samofinansiranjem projekata Kristo i Žan-Klod imali su poseban pristup umetnosti, uživali su veliku slobodu u stvaranju i nezavisnost od tuđih ideja i pravila.

Umetnici izuzetne radne etike unosili su novo značenje i pružali drugačiji uvid u mesta koja su birali za svoje radove. Bilo da se radi o kulturno-istorijskim spomenicima i mestima od značaja poput mosta *Pont Neuf* u Parizu i Rajhstaga u Berlinu ili različitim lokacijama u prirodi, ovaj umetnički duo stvarao je novu istoriju odabranog mesta. Kratkotrajnošću postavke ukazivali su na prolaznost svega oko nas, pa i nas samih. Insistiranjem na lepoti i radosti, koje u svojim intervjuima i predavanjima često pominju, ostavljali su mesta svojih umetničkih projekata boljim nego što su ih našli. Naglašeno ružičastom bojom ili ne, Kristo i Žan-Klod pružili su okolini ono najbolje od ljudskog dodira.

Literatura

- Chiappini, Rudy (ed.). *Christo and Jeanne-Claude*. Lugano: Museo d'arte moderna Città di Lugano, 2006.
- Elsen, Albert. "Freedom to be Christo and Jeanne-Claude." u *Christo and Jeanne-Claude*, ed. Rudy Chiappini, p. 19, Lugano: Museo d'arte moderna Città di Lugano, 2006.
- Glueck, Grace. "Christo Drapes Miami Isles in Pink." *New York Times*, 5. 5. 1983a. <https://www.nytimes.com/1983/05/05/arts/design/christo-drapes-miami-isles-in-pink.html> (1. 9. 2020)
- Glueck, Grace. "Christo Vision Unfolds." *New York Times*, 6. 5. 1983b. <https://www.nytimes.com/1983/05/05/arts/design/christo-drapes-miami-isles-in-pink.html> (1. 9. 2020)
- Kane, Jonathan David and Lisa Leone. *Remembering Surrounded Islands*. Miami: Perez Art Museum Miami, 2018. <https://www.pbs.org/video/remembering-surrounded-islands-isv2cp> (6. 9. 2020)
- Maysles, Alber, David Maysles and Charlotte Zwerin. *Islands*. New York: Maysles Films, 1987. <https://www.criterionchannel.com/islands> (25. 8. 2020)
- Mukhopadhyay, Tirtha Prasad et al. "Rosa mexicano: the social optics of a colour neologism." in *Journal of the International Colour Association* 20 (2017): 12–27.
- Nemitz, Barbara (ed.). *Pink – the Exposed Colour in Contemporary Art and Culture*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
- Spies, Werner. "Fascination of ephemeral projects." u *Christo and Jeanne-Claude*, ed. Rudy Chiappini, 89, Lugano: Museo d'arte moderna Città di Lugano, 2006.
- Steele, Valerie. "Fashion Culture: The History of Pink." Lecture, NYC: The Museum at FIT, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=XHZcGIErsiE> (7. 9. 2020)
- Taschitzki, Thomas von. "Contemporary Pinks – On the Individuality of Shades." u *Pink – the Exposed Colour in Contemporary Art and Culture*, ed. Barbara Nemitz, 64–77, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
- Valys, Phillip. "Christo on 'Surrounded Islands': The fear of failure was always there.", *Sun-Sentinel*, 28. 9. 2018. <https://www.sun-sentinel.com/entertainment/theater-and-arts/sf-christo-surrounded-islands-miami-art-basel-20180926-story.html> (31. 8. 2020)

Dea Cvetković
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**IN MEMORIAM: LA VIE EN ROSE
– CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE'S *SURROUNDED ISLANDS***

Summary:

Surrounded Islands is an artwork created by the artist duo Christo and Jeanne-Claude in which an art intervention was made on eleven islands in Biscayne Bay in Miami. During the two-week period in May 1983 when the artwork was installed the islands were surrounded with pink floating fabric. Because of its dimensions, *Surrounded Islands* represent one of the biggest artworks done in pink color. This paper intends to look at different reasons for using pink in the piece by Christo and Jeanne-Claude and it looks at how the public perceived the artwork. The paper identifies the ways in which pink is used in pop culture and it analyses possible different meanings that the color pink could have added to the artwork.

Keywords:

Christo, Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, the color pink

PRIMLJENO / RECEIVED: 14. 10. 2020.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 27. 10. 2020.

POLEMIKE

POLEMICS

UDK BROJEVI: 73/75.072.3 Петровић Р.
75.03(497.11)“1935”
ID BROJ: 27427593

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Ješa Denegri
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

KRITIČKI OSVRT RASTKA PETROVIĆA NA IZLOŽBU GRUPE ZEMLJA U BEOGRADU 1935. GODINE

Apstrakt:

U tekstu se razmatra recepcija izložbe Udruženja umetnika Zemlja koja je 1935. godine održana u Umetničkom paviljonu u Beogradu kroz analizu kritičkog osvrta na ovaj događaj koji je napisao Rastko Petrović. U širem kontekstu kompleksne kritičarske delatnosti Rastka Petrovića i njegovog značaja za razvoj likovne kritike kao discipline na jugoslovenskom umetničkom prostoru, njegov prikaz o izložbi Zemlje u Beogradu predstavlja verovatno najsadržajnije i najizazovnije kritiku objavljenu o ovoj umetničkoj grupi u vreme njenog aktivnog postojanja.

Ključne reči:

Rastko Petrović, udruženje umetnika Zemlja, likovna kritika, umetnost 1930-ih godina, jugoslavenski umetnički prostor

Nedavna retrospektivna izložba *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929–1935*. u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu između 28. 11. 2019. i 1. 3. 2020. ponudila je brojne nove uvide u mnoštvo pitanja oko ove vrlo značajne pojave u hrvatskoj umetnosti prve polovine XX veka.¹ Jedno od zasebnih pitanja moglo bi da bude, između niza neuporedivo bitnijih, ono o razumevanju i oceni izložbe Zemlje u Beogradu u kritici Rastka Petrovića i upravo tom pitanju biće u narednim redovima posvećena odgovarajuća pažnja.²

Jedna od mnogobrojnih tema koje svedoče o tesnoj i uzajamnoj povezanosti umetničkih scena Beograda i Zagreba u toku postojanja zajedničkog jugoslovenskog kulturnog prostora jeste i fenomen grupe Zemlja povodom čije izložbe u Umetničkom paviljonu 1935. Rastko Petrović, pod inicijalima N. J., objavljuje kritički osvrt u dnevnom listu *Politika* od 3. marta iste godine pod naslovom *Izložba Zemlje. Krsto Hegedušić sa drugovima izlaže u Beogradu*, potom ponovo objavljen u knjizi *Eseji, kritike* u izdanju Muzeja savremene umetnosti 1995. godine. (Petrović 1995)

Vrlo složene i kontroverzne okolnosti u vezi sa organizacijom beogradske izložbe *Zemlje* detaljno je obradio i opisao Josip Depolo u katalogu izložbe *Nadrealizam – socijalna umetnost* u Muzeju savremene umetnosti 1969, u poglavlju *VII izložba Zemlje (Beograd 1935)*. U ovom tekstu autor, između ostaloga, osvrće se i na pomenuti prikaz Rastka Petrovića, navodeći podatak o Hegedušićevoj „marginaliji“ u kojoj je on zapisao kako je posredi „najbolja kritika koja je izašla u Beogradu u vrijeme izložbe Zemlje“. ³ (Depolo 1969, 36–49)

Da su karakter, mesto, uloge i vrednosti vrlo krupnog i kompleksnog literarnog opusa Rastka Petrovića u istoriji srpske književnosti i ukupne kulture u prvoj polovini XX veka definitivno utvrđeni potvrđuju brojne studije i rasprave.⁴

- 1 Katalog izložbe *Umjetnost i život su jedno. Udruženje umjetnika Zemlja 1929–1935*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 20. studeni 2019 – 1. ožujak 2020. Sadržaj: Željka Čorak, *O Zemlji nakon četrdeset i osam godina*, Petar Prelog, *Udruženje umjetnika Zemlja: od društvene angažiranosti do kulturnog nacionalizma*, Petar Prelog, *Ploha, boja, linija. Slikarstvo Udruženja umjetnika Zemlja*, Svetlana Sumpor, *Naiva u kontekstu Udruženja umjetnika Zemlja*, Tamara Bjažić Klarin, *Arhitektura Udruženja umjetnika Zemlja*, Darija Alujević, *Kipari Udruženja umjetnika Zemlja*, Suzana Leček, *Živjeti za diktaturi – hrvatska politika i društvo 1929–1935*, sa reprodukcijama i obimnom dokumentacijom.
- 2 Od istog autora prethodno: *Dva napisa Rastka Petrovića o grupi Zemlja*, Novi Sad: Polja, 2005, 345, ponovo objavljeno u knjizi *Modernizam – avangarda. Oglеди o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*, 125–135. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- 3 O doprinosu Depolovog teksta Prelog je u svom prvom tekstu u katalogu izložbe *Zemlje* (iz napomene 1) izneo da je on „... pružio detaljni uvid u ključne dijelove njezine događajne povijesti“.
- 4 Između ostalog: *Rastko Petrović*, edicija *Živi pesnici*, priredio Milosav Mirković, Beograd: Nolit, 1963; *Rastko Petrović*, studija i izbor Milan Komnenić, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1967; Jasmina Musabegović, *Rastko Petrović & njegovo djelo*, Beograd: Slovo ljubve, 1976; Zbornik *Književno delo Rastka Petrovića*, ur. Đorđije Vuković, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1989; Zbornik *Otkrivanje drugog neba*, „Festival jednog pisca“, Beograd: Kulturni centar, 2003, Gojko Tešić, *Vrh vrhova srpske avangarde*; Milanka Todić, *Rastko Petrović, ponašanja avangardnog umetnika*; Miško Šuvaković, *Rastko Petrović – vizuelne transgresivne figure nomada*, katalog izložbe *Rastko Petrović. U prvom licu*. Beograd: Prodajna galerija, 2009; Milijana Simonović, *Dva pjesnika i*

Čine ga proza *Burleska Gospodina Peruna Boga Groma*, 1921, zbirka pesama *Otkrovenje*, 1922, roman *Sa silama nemerljivim*, 1927, putopisi *Afrika*, 1930, *Ljudi govore*, 1931, roman *Dan šesti*, 1934, kao i posthumno objavljene knjige nastale u Americi između 1935. i smrti 1949, *Dan šesti* i *Sabinjanke*. Rastkom Petrovićem kao likovnim kritičarom detaljno se bavio Lazar Trifunović, prvi put u uvodu antologije *Srpska likovna kritika*, u koju je uvrstio Petrovićeve tekstove *Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti* (1921), *Jedna beogradska izložba* (1921), *Umetnička izložba Mila Milunovića i Sretena Stojanovića* (1922) i *Tabaković i Gvozdenović* (1934). Smatra ga „tvorcem sintetičke kritike i njenim najznačajnijim predstavnikom“, sa kojim je „srpska likovna kritika stručno, idejno i teorijski sazrela“ i „koja u umetnički sud uvodi psihološke, filozofske i kulturno-istorijske faktore“. I dalje: „Sa Rastkom Petrovićem (i sintetičkom kritikom) autonomija umetnosti je dobila puno teorijsko obrazloženje u fenomenu 'slikarska realnost'. Slikarstvo više nije 'slika' prirode, niti je vezana za nju i njene zakone... Ona ima svoje zakone, svoju realnost, sopstvene principe u izgrađivanju svoga sveta koji u odnosu na spoljni svet stoji samo kao mogućnost jedne paralelne egzistencije...“ (Trifunović 1967)

U drugom i vrlo detaljnom tekstu o likovnoj kritici Rastka Petrovića, pisanom 1981, Trifunović će – nazivajući ga „Apolinerom srpske umetničke kritike“ – njegovo pisanje o umetnosti podeliti u dva jasno odeljena poglavlja. U prvom, naslovljenom *Estetika suviše stvarnog*, obrađuje Petrovićevu kritiku od 1921, kada objavljuje tekst o Pikasu u trećem broju Micićevog časopisa *Zenit*, za kojim slede *Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti* (u zagrebačkom *Savremeniku*) i *Izložba Bjelića, Dobrovića i Miličića* (u beogradskom *Radikalu*), zaključno sa tekstom *Petar Palavičini* (u beogradskoj *Raskrsnici*) 1923. Obrazovan na tekovinama modernizma, direktno upoznatim u vreme boravka u Parizu, Petrović stiže do kapitalnih spoznaja o bitno autonomnoj konstituciji jezika savremenog slikarstva, sažetim u čuvenom i često citiranom pasusu koji započinje: „Slika je pre svega doživljaj koji se zbio iznad pravila pod kojima živi naš sunčani sistem...“ (Petrović 1995, 219–221)

Uslediće prekid Petrovićevog bavljenja likovnom kritikom zbog zaposlenja u diplomatskoj službi (u Rimu između 1926. i 1930), te nastavak od 1931. otkada u listu *Politika* počinje da vodi hroniku izložbi koju će Trifunović obraditi u poglavlju *Beogradski saloni*. Ovom periodu Petrovićeve kritike pripada osvrt na izložbu grupe *Zemlja* u Umetničkom paviljonu, pod naslovom *Izložba „Zemlje“: Krsto Hegedušić sa drugovima izlaže u Beogradu*, objavljen u *Političari* od 3. marta 1935. godine. (Trifunović 1982, 226–233) Osim Petrovićevog, beogradsku izložbu Zemlje propratilo je još nekoliko osvrta, sa različitih ideoloških pozicija, između ostalih D. Budimirovića, Dragana Aleksića, Save Popovića, Jovana Popovića i Stanislava Vinavera. (Reberski 1970)

Do preuzimanja rubrike u *Političari* 1931, Petrović objavljuje tekstove *Savremeno francusko slikarstvo na izložbi „Cvijete Žuzorić“* u *Srpskom književnom glasniku* 1926. i *Andre Breton* u *Vremenu* 1931, takođe i svoj prvi tekst o grupi *Zemlja*, pod naslovom

slika. Poezija Miloša Crnjanskog i Rastka Petrovića i ekspresionističko slikarstvo, Šid: Galerija slika „Sava Šumanović“, 2013.

Povodom izložbe Udruženja „Zemlja“ Zagreb i podnaslovom *Za novu umetnost*, objavljen u jedanaestom broju časopisa *Nova literatura* u Beogradu oktobra 1929. godine.⁵

Kako je došlo do ove Petrovićeve jedine saradnje sa radikalno levičarskim časopisom *Nova literatura* osnivača i urednika Pavla Bihalija u autoru dostupnoj literaturi nema podataka. (Šuvaković 2010, 187–199) Iz samog teksta se zaključuje da je Petrović boravio u Zagrebu nedugo pre otvaranja prve izložbe Zemlje 5. novembra 1929. sudeći po sledećoj tvrdnji: „... bio sam prisiljen da obiđem ateljere mladih, zapravo njihove sobe, jer oni ne slikaju u ateljerima“. Krajnje je kritičan prema svemu ostalom na što je naišao u zagrebačkim galerijama. Tekst o Zemlji Petrović završava zaključkom:

„Prvom izložbom 'Zemlje' biće zadan prvi ozbiljan udarac ideologiji i misticizmu meštrovíčevskog klasicizma. Dva oprečna gledanja na svet dolaze u sudar. Na jednoj se strani slikaju i modeluju anđeli sa gitarama, sveci, biskupi i heroji, lepa i umna lica, nebesko carstvo sa svim čuvarima javnog reda i morala. Na drugoj, – bogci sa harmonikama, alkohol i birtija, život bedan i ljudi van zakona – život kolektiva anonimna i moćan. – blizak nama svima koji hodamo po zemlji, a ne možemo da sedimo među anđelima i sviramo gitare. Bliži nam je taj svet od natirmorta i impresionističke akrobatike, jer mi ne možemo, indiferentni i u besposlici, baviti se samim sobom, lepotama nebeskim i voleti slikarstvo – slikarstva radi.“

Poslednja tvrdnja, izneta u stavu „... mi ne možemo ... voleti slikarstvo – slikarstva radi“ iznenađuje s obzirom na Petrovićevo u prethodnom periodu zastupanje autonomije slikarstva. Čini se sasvim izvesnim kako je on tekst o Zemlji napisao potpuno upoznat sa ideološkom orijentacijom uredništva *Nove literature*, možda čak da je boravio u Zagrebu na njihovu inicijativu. Posredi je njegov prvi susret sa umetničkim i ideološkim stanovištima pripadnika grupe Zemlja i uvod u detaljniju ocenu njihovog rada koja će da usledi povodom šeste izložbe Zemlje u Beogradu februara 1935. godine.

Između prvog Petrovićevog teksta o Zemlji nedugo po osnivanju i pre izložbe u Zagrebu 1929. i drugog povodom poslednje izložbe u Beogradu 1935, među članstvom i područjima delovanja Zemlje došlo je do brojnih i znatnih promena. U međuvremenu, grupu su napustili Kršinić (1930), Mujadžić (1930), Postružnik (1931), Ružička (1931), Tabaković (1932), jedan od njenih osnivača Junek stalno boraveći u Parizu nikada joj se neće aktivno priključiti. Na trećoj izložbi u Zagrebu 1931. proširen je udeo arhitekata, prvi put izlažu „hlebinci“ Generalić i Mráz, kao i polaznica Bauhauusa Oti Berger (Otti Berger). Na beogradskoj izložbi grupa nastupa u sledećem sastavu: članovi Krsto Hegedušić, Lavoslav Horvat,

5 Bio-bibliografskoj hronologiji *Život i rad Pavla Bihalija*, pod godinom 1929. u knjizi *Izdavač Pavle Bihali*, Beograd: Nolit, 1978, 191, Petrovićev tekst o grupi Zemlja nije naveden.

Drago Ibler, Mladen Kauzlarić, Edo Kovačević, Stjepan Planić, gosti Marijan Detoni, Ivan Generalić, Stjepan Gomboš, Željko Hegedušić, Branka Kristijanović, Kamilo Tompa i Fedor Vaić. Prikazan je i deo tematske izložbe *Selo i grad* (u obradi S. Planića i Ernesta Tomaševića).⁶ Ove podatke o istorijatu Zemlje valja imati u vidu pri razmatranju Petrovićevog teksta o beogradskoj izložbi, koji se glavninom odnosi na slikarstvo Zemlje, imajući u središtu pažnje pre svega poziciju i poimanja Krste Hegedušića.

Evidentna je znatna razlika u karakteru teksta, načinu pisanja i nameni likovne kritike između Petrovićevih napisa o umetnosti u ranim dvadesetim, sve do osvrta na zagrebačku izložbu Zemlje 1929, od onih u tridesetim, uključujući i njegov osvrst na beogradsku izložbu 1935. godine. Nazvavši ovu drugu fazu Petrovićeve kritike *Beogradski saloni*, Trifunović je bio sasvim određen u sledećoj oceni:

„Rastkovi saloni bitno se razlikuju od njegove kritike na početku dvadesetih godina; u njima nema ni objektivnih analiza, ni teorijske širine, ni modernih ideja, u njoj prevlađuju sud, iskustvo i znanje, sklonost ka subjektivnom, gotovo impresionističkom tumačenju umetničkih pojava. Svest o autonomiji slike, kao nešto što je već osvojeno u ranijoj teoriji i praksi, on je sada razvijao u drugom pravcu: prema slikarskom slikarstvu, da tako nazovem ovu težnju ka pikturnalnom koja će potpuno da osvoji našu umetnost u četvrtoj deceniji.“ (Trifunović 1967, 245–246)

Za razliku od nekadašnjeg saradnika avangardnog *Ženita* i levičarske *Nove literature*, iako u njima sa svega po jednim prilogom, Petrović u svojoj rubrici u *Politici* nastoji da bude redoviti pratilac tekućeg beogradskog umetničkog života, kao visoko obrazovani građanski intelektualac pariske kulturne i idejne provenijencije u duhu atmosfere „povratka redu“. Polazeći sa takvih pozicija on pristupa analizi i valorizaciji beogradske izložbe Zemlje, te upravo otuda proizlaze zapažanja i zaključci što ih u odnosu na umetničku i ideološku poziciju Zemlje u svome osvrtu donosi. Petrović preferira umerene modernističke pojave i njihove protagoniste kao središnje i vodeće vrednosti u tadašnjem domaćem umetničkom životu, svoje kritičarske kriterijume usaglašava sa takvom vrstom estetskih slikarskih i vajarskih produkcija, te čini se da otuda proizlaze njegovi distancirani odnosi kako prema tradicionalističkom i „desničarskom“ Zografu, tako i prema inovativnoj i „levičarskoj“ Zemlji.

Iz Petrovićevog osvrta na beogradsku izložbu Zemlje moguće je izdvojiti sledeće bitne i karakteristične pasuse:

6 Podaci prema Depolo 1969, 48, fn 4. Prema jednom drugom izvoru podataka (*Politika*, 24. 2. 1935) na beogradskoj izložbi Zemlje, kao punopravni članovi, izlagali su takođe Viliam Svečnjak, Ernest Tomašević i Danilo Raušević.

„Grupa koja se obrazovala pod imenom 'Zemlja' bila je svakako prva, i još uvek je jedina, koja se u izgradnji svoga umetničkog programa opredeljivala faktom da živi u društvu s kojim ima da deli svoju čovečansku stvarnost. Umetnici 'Zemlje' su pokušali da tačno odrede svoj odnos prema istorijskoj episi u kojoj žive i tlu na kome su. Jezikom kojim se izražava slikarstvo želeli su da opšte sa masom koja je oko njih.

Od časa kad su pristalice 'Zemlje' rešile da biti umetnik znači primiti na sebe izvesnu odgovornost i vršiti izvesnu misiju međ ljudima, rešile su isto tako i svoj odnos prema ljudima s jedne strane, i svoj odnos prema umetnosti sa druge. Vidimo najpre da umetnici 'Zemlje' žele da je njen dodir sa ljudima neposredan i stvaran. Oni žive na selu, slikaju zajedno sa radnicima i seljacima, proučavaju materijalne uslove u kojima se ovi nalaze. Vidimo takođe da se u odnosu na savremeno slikarstvo drže po strani i da se uglavnom ne koriste rezultatima do kojih je došlo moderno slikarstvo.

Ovako postavljeni odnos prema savremenom slikarstvu morao je fatalno vezati pristalice 'Zemlje' za slikarsku prošlost. Tražeći umetnički ideal koji bi im pomogao da na jasan i pristupačan način saopšte kroz slikarstvo svoje slikarske i čovečanske ideje, Krsto Hegedušić (i njegovi drugovi) ostali su skoro omađijani od flamanskog slikarstva. U kosoj postavi kompozicije, u raspodeli masa, u pokretu naroda, u tehnici kolorisanja i u vrsti iscrtavanja oni ne kriju da je njihov isključivi slikarski uzor Brojgl. Međutim, ma koliko bio sugestivan i ma koliko mogao da posluži za umetničku transformaciju današnjem umetniku, slikarski jezik velikog Brojgla pripada šesnaestom veku, iz koga je ponikao.

Tako se dogodilo da je 'Zemlja', svojom čvrstom voljom da korača uz savremene mase, pošla ispred svih ostalih umetničkih grupa, a izborom koji treba da je dalje nosi kroz život stupala svakim korakom bliže prošlošću. Rezultat je da slike članova 'Zemlje', inače vanredne, izgledaju kao da ih je Brojgl naslikao svojim savremenima, o nekom svom fantastičnom izletu u podravska sela četiri veka unapred. Slikani ovako, izgledaju kao jedinstvene a neubedljive pripovetke o našim krajevima: sva ta predkišna neba, bezlisna drveta, teška germanska lica i flamanski domovi koji su uzeli oblike naših krovinjara.“

U nastavku teksta osvrće se na pojedine učesnike izložbe, što ovom tekstu u celini pridaje obeležja jednog temeljnog i serioznog pristupa koji upravo zbog niza iznetih stavova i ocena, vrlo izazovnih po primedbama i zaključcima, otvara brojna načelna pitanja teorijske i ideološke prirode, samim time namećući potrebu daljeg razjašnjavanja Petrovićeve polazne kritičarske pozicije.

Upuštajući se u ovaj izazov, Trifunović je izneo sledeće:

„Rastkov stav je vrlo simptomatičan za poziciju građanskog liberala: socijalnu i političku poruku Zemlje on namerno nije primetio, jer nije hteo da ulazi u analizu njene suštine, mada je nije zanemario; kao pravi građanski estetičar on je ceo zemljaški program sveo na jednu minornu dimenziju, govoreći o 'prisnom odnosu Zemlje sa ljudima svoje sredine', 'čovečanskim idejama', 'koraćanju uz savremene mase' itd. Mada ne zna ili je nezainteresovan za sukobe na levisi koji su se razbuknuli Krležinim predgovorom za *Podravske motive*, Rastko tačno uočava fatalni problem socijalne umetnosti izražen u kontradikciji; da se nova, smela istorijska sadržina izražava u starinskom i prevaziđenom slikarskom izrazu.“ (Trifunović 1967, 252)

Razumljivo je da Rastko Petrović kao – kako ga Trifunović naziva – „pravi građanski estetičar“, nije mogao da poseduje sklonosti ka ideološkom opredeljenju Zemlje, no njegove kritičke primedbe o slikarstvu pripadnika grupe zapravo pre proizlaze iz razlika kulturnih i umetničkih umesto jedino političkih stanovišta. Naime, Petrović je svoje kriterijume razumevanja i prosuđivanja slikarstva formirao na iskustvu umetnosti Pariza sa početka XX veka, koju je upoznao na izvoru u vreme pariskog boravka, a kojih se kriterijuma neizbežno pridržavao pri svojim vrednovanjima tokom tridesetih godina, dakle u vreme održavanja beogradske izložbe Zemlje 1935. No kako slikarstvo Zemlje ne samo što nije proizišlo iz pariskih izvora, nego im se naprotiv programski suprotstavljalo, nesaglasnost između umetničkih poimanja pripadnika Zemlje i kritičara njihove beogradske izložbe morala je naprosto da bude neminovna. U kulturne i umetničke temelje Zemlje ugrađeni su sasvim drugačiji parametri koji se, pored socijalnog konteksta sopstvene sredine, zasnivaju na poznavanju tadašnje savremene nemačke umetnosti, o čemu su dokaz činjenice da je još pre osnivanja Zemlje objavljen Krležin tekst *O njemačkom slikaru Georgu Groszu*, 1927, (Krleža 1927) a čija je samostalna izložba priređena u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu aprila 1932, prethodeći četvrtoj izložbi Zemlje održanoj decembra iste godine.

Znatno kasnije, savremeni metodološki pristupi istoriji umetnosti prve polovine XX veka biće zasnovani na policentričnim i pluralističkim saznanjima o ukupnoj evropskoj kulturnoj i umetničkoj mapi. Umesto o prvenstvu Pariza, kao jedinog velikog i važnog umetničkog centra, usvojeno je poimanje podjednako bitnih uloga nemačke umetnosti u rasponu od ranog ekspresionizma do pokreta Nove stvarnosti. Da Zemlja, protivno pariskim, korespondira upravo sa savremenim nemačkim umetničkim zbivanjima ukazao je Božidar Gagro u tekstu *Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata* 1970, u kojemu izričito navodi: „Želimo li u širokom kretanju dvadesetih godina utvrditi određenije pojavu s kojom 'Zemlju' možemo dovesti u vezu dolazimo do 'Nove stvarnosti'“. (Gagro 1970, 27)

Danas je ove komparativne komponente Zemlje neosporno moguće smatrati prihvatljivim i ubedljivim, no tako nipošto nije moglo da bude u vreme kada Petrović piše svoj prikaz njene beogradske izložbe. Prikaz koji, bez obzira na sve kontroverze, ostaje ne samo kako ga je smatrao Krsto Hegedušić – „najbolja kritika koja je izašla u Beogradu u vrijeme izložbe Zemlje“ – nego je verovatno najsadržajnije i najizazovnije kritika uopšte objavljena o grupi Zemlja u vreme njenog aktivnog postojanja.

Literatura

- Gagro, Božidar. „Zemlja naspram evropske umetnosti između dva rata.“ *Život umjetnosti* 11–12, Zagreb (1970).
- Depolo, Josip. „Zemlja 1929–1936.“ u *Nadrealizam-socijalna umetnost*, ur. Miodrag B. Protić. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969, 36–49.
- Krleža, Miroslav. „O njemačkom slikaru Georgu Groszu.“ *Književna republika* 2, Zagreb (1927).
- Petrović, Rastko. *Eseji, kritike*, priredila Radmila Matić Panić. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1995.
- Reberski, Ivanka. „Zemlja u riječi i vremenu.“ *Život umjetnosti* 11–12, Zagreb (1970).
- Šuvaković, Miško. „Radikalna postavangardna i socijalna umetnost: Nolit.“ u *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Radikalne umetničke prakse*. Beograd: Orion Art, 2010, 187–199.
- Trifunović, Lazar. *Srpska likovna kritika*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1967.
- Trifunović, Lazar. „Rastko Petrović.“ u *Od impresionizma do enformela*. Beograd: Nolit, 1982, 226–233.

Ješa Denegri
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**RASTKO PETROVIĆ'S CRITICAL VIEW
ON THE EXHIBITION OF THE ASSOCIATION
OF ARTISTS ZEMLJA IN BELGRADE IN 1935**

Summary:

The text discusses the reception of the exhibition of the Association of Artists Zemlja, which was held in 1935 in the Art Pavilion in Belgrade, through the analysis of a critical review of this event written by Rastko Petrović. In the broader context of Rastko Petrović's complex critical activity and his importance for the development of art criticism as a discipline within the Yugoslav art space, his account on this exhibition in Belgrade is probably the most comprehensive and challenging critical text published about the Association of Artists Zemlja during its active existence.

Keywords:

Rastko Petrović, Association of Artists Zemlja, art criticism, art of 1930s, Yugoslav art space

Katarina Mitrović
Istorijski muzej Srbije

**SKULPTURA SLOBODNOG OBLIKA
– NOVI SPOMENIK ZA NOVO VREME
SPOMENIK STRELJANIM ĐACIMA I PROFESORIMA
MIODRAGA ŽIVKOVIĆA**

Apstrakt:

Spomenik streljanim đacima i profesorima, delo vajara Miodraga Živkovića, od svog otkrivanja 1963. godine postao je jedan od ikoničnih znakova jugoslovenske kulture i mesto obaveznog patriotskog hodočašća mladih Jugoslovena. To je prvi od niza spomenika, među kojima se najviše ističu grandiozni kompleksi na Tjentištu i Kadinjači, koje će svrstati delo Miodraga Živkovića u vrh jugoslovenske spomeničke umetnosti. U tekstu se analiziraju okviri u kojima je došlo do realizacije spomenika u Spomen-parku Kragujevački oktobar, a potom se razmatraju formalni i idejni izvori njegovog rešenja. Od same koncepcije spomen-parka kao „nove forme oslobodilačkog spomenika“ i ideoloških tumačenja žrtava nacizma do uloge javnih konkursa u aktuelnim razmišljanjima o tome kako se savremena (modernistička) kretanja u jugoslovenskoj skulpturi mogu primeniti na njenu monumentalnu (revolucionarnu) spomeničku umetnost.

Ključne reči:

spomenici, modernizam, skulptura, simbol, revolucija, konkurs

Spomen-park u Kragujevcu: nova forma oslobođilačkog spomenika

Spomenik streljanim đacima i profesorima, delo nedavno preminulog vajara Miodraga Živkovića, drugi je po redu podignut spomenik u Spomen-parku *Kragujevački oktobar* posvećenom sećanju na masovne žrtve nacističkih streljanja 21. oktobra 1941. godine. Ubrzo po njegovom otkrivanju spomenik je stekao status simbola čitavog događaja i postao centralno mesto godišnjih oktobarskih svečanosti i performativnih rituala sećanja koji su svakog oktobra priređivani u Spomen-parku u Šumaricama. *Spomenik đacima* je postao jedan od ikoničnih znakova jugoslovenske kulture i mesto obaveznog patriotskog hodočašća mladih Jugoslovena. To je prvi od niza spomenika, među kojima se najviše ističu grandiozni kompleksi na Tjentištu i Kadinjači, koji će svrstati delo Miodraga Živkovića u vrh jugoslovenske spomeničke umetnosti. Zbog svog istaknutog značaja, inovativnog formalnog rešenja i umetničke vrednosti, *Spomenik streljanim đacima i profesorima* u Kragujevcu se može posmatrati u kontekstu jedne od najvećih tema simbolične politike i zvanične kulture sećanja socijalističke Jugoslavije – problem formulisanja nove revolucionarne spomeničke umetnosti kao najistaknutije forme jugoslovenske reprezentativne kulture.

Podizanju spomenika streljanim đacima i profesorima Miodraga Živkovića je prethodilo osnivanje i početno uobličavanje Spomen-parka u Kragujevcu prema idejnom projektu beogradskih arhitekata Mihaila Mitrovića i Radivoja Tomića usvojenom 1954. godine (Davidović 2013). Složeni memorijalni program ovog prostora obuhvatao je trideset i tri masovne grobnice na prostoru Šumarica kraj Kragujevca. Osim umetničkog oblikovanja grobnica međusobno povezanih kružnim putem kroz park, idejno rešenje je podrazumevalo izgradnju monumentalnih spomeničkih struktura na glavnoj osi spomen-parka: muzeja, mauzoleja sa spomenikom narodnim herojima i centralnog spomenika svih streljanih.¹ Ovakav koncept odražavao je lokalne strategije nove socijalističke reprezentativne kulture koja je kroz projekciju poželjnog revolucionarnog identiteta samog grada Kragujevca (kao „srca junačke Šumadije“) nastojala da on zauzme posebno mesto u simboličnoj topografiji socijalističke Jugoslavije. Spomen-park je imao važnu ulogu u osmišljavanju i stvaranju Kragujevca kao ideal-tipskog socijalističkog grada – bio je to grad žrtva i grad heroj, grad radničkog pokreta, NOB-a, mladosti i industrije, primer socijalističke izgradnje nove Jugoslavije. (Gojković 1979)

Javno sećanje na žrtve streljanja u Kragujevcu 1941. bilo je obeleženo njihovom retroaktivnom aproprijacijom od strane revolucionarnih snaga i ideološki uokvireno potrebom preuzimanja poluga vlasti. Stradali civili su u zvaničnim narativima o NOB-u tumačeni kao heroji koji su prkosili smrti, čime je njihovom

1 „Uoči obeležavanja dvadesetogodišnjice streljanja 1961. godine, projekat je revidiran i umesto tri centralne spomeničke strukture, predloženo je da se izgradi jedna centralna pod nazivom Kripta koja bi bila vizuelni i sadržajni fokus čitavog memorijalnog prostora. (Izvod iz Zapisnika, 1960.)“ Izvod iz Zapisnika Upravnog odbora Fonda, *Izvodi i zaključci sa sednica Upravnog odbora Fonda za izgradnju Spomen-parka*. Dokumentacija Muzeja „21. oktobar“ (6. oktobar 1960).

stradanju dat smisao svesne žrtve za slobodu i svetlu socijalističku budućnost Jugoslavije. Time su streljani građani u zvaničnom javnom sećanju simbolički izjednačeni sa borcima Narodnooslobodilačke vojske, a njihovo stradanje je sagledavano kao izraz patriotizma, borbenosti i pobeđe. (Kajge 2014, 159–170) To je bio suštinski sadržaj *Kragujevačkog oktobra* kao jednog od najvažnijih memorijskih toposa ne samo Šumadije i Srbije već i cele socijalističke Jugoslavije. Njegovi glavni obrisi utvrđeni su ubrzo po okončanju rata, u vreme presudne političke borbe za vlast koju su vodile nove revolucionarne snage tokom 1945. godine.² Koicidencija poklapanja dana streljanja 21. oktobra 1941. i dana oslobođenja istog datuma 1944. godine samo je olakšala udvajanje zvaničnog javnog sećanja u kome su dva događaja stopljena u jedan – novi rođendan grada.³

To je bilo idejno polazište koncepcije Spomen-parka. Smisao streljanja je sagledavan kroz vizuru ideološki obavezujuće patriotske naracije o NOB-u i prospektivne socijalističke budućnosti zemlje. Stoga je koncept Spomen-parka od početka nosio unutrašnji konflikt između onoga što Alaida Asman naziva socijalnim i kulturnim pamćenjem. Odnosno potrebe za izvan-ideološkim privatnim sećanjem i oplakivanjem stradalih od strane njihove rodbine s jedne strane i javnog, institucionalnog i različitim simboličnim medijima posredovanog sećanja, s druge (Asman 2011, 34–35.)⁴ Taj unutrašnji antagonizam, potreba za žaljenjem, razumljivo najistaknutija u lokalnoj zajednici, s jedne strane, i iskazivanje radosti zbog oslobođenja, s druge, pratio je realizaciju Spomen-parka od samih početaka. Već iz osnivačkog akta i programa Spomen-parka jasno je da je vrh političkog establišmenta bio izričito zabrinut zbog monumentalnog naglašavanja masovnih grobnica. On nije smeo biti mesto žaljenja u tradicionalnom smislu i nije smeo odisati previše grobljanskom atmosferom.⁵ Sećanje na žrtve streljanja u Kragujevcu je moralo biti uokvireno zvaničnim pogledima na rat ali i na potrebu izgradnje „novog“ društva i samoupravnog socijalizma. (Manojlović-Pintar 2014, 373–375) U skladu sa doktrinom dijalektičkog materijalizma kao jedinog ispravnog i „naučnog pogleda na svet“, novim vlastima je poetika i estetika starijih formi pogrebne umetnosti zasnovane na humanističkoj tradiciji, duboko prožetoj hrišćanskom verom u spasenje, bila potpuno strana i odbojna.⁶ I pored toga, sama ideja stvaranja

2 U programskom tekstu u zvaničnom glasilu novoosnovanog Jedinštenog narodno-oslobodilačkog fronta Okruga kragujevačkog pod naslovom „Шумадрија и Јединствени народно-ослободилачки фронт“ date su osnove novog razumevanja prošlosti i njenog tumačenja u skladu s aktuelnim političkim potrebama ove organizacije, *Светлост*, бр. 1. (6. јануар 1945), 1.

3 Među mnogim primerima mogu se izdvojiti (Марковић 1959) и (Јб. К. 1964, 3). Takođe i (Kajge 2014, 161–162).

4 O razlici između socijalnog i kulturnog pamćenja u kontekstu kragujevačkog spomen-parka (Mitrović 2016, 45)

5 *Записник са састанка одржаног 9. августа 1953. године у Београду у просторијама Државног секретаријата за буџет и финансије. Документација музеја „21. октобар“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-I-1955.*

6 Oštro suprotstavljena svakom idealističkom, metafizičkom i religijskom pogledu, Partija se borila protiv svih institucija prethodnog poretka: religije i Crkve, narodnih tradicija i običaja, građanske „buržoaske“ kulture i umetnosti. (Radić 2001, 467–483).

„sakralizovane“ memorijalne topografije po ugledu na nepoželjnu tradiciju bila je više nego prijemčiva revolucionarnim kulturnim aktivistima.⁷

Da bi ispunio svoju ideološku svrhu kao *Spomenik herojstva i revolucionarnosti radničke klase*,⁸ spomen-park u Kragujevcu je bio ambiciozno zamišljen kao *nova forma oslobodilačkih spomenika specifičnog za našu narodnu revoluciju*.⁹ Iako se, međutim, o njemu s entuzijazmom govorilo kao o polju „neograničenih mogućnosti za likovno izražavanje“ to je bilo daleko od stvarnih mogućnosti sredine. Već tokom pedesetih godina dolazilo je do stalnog preispitivanja glavnog težišta memorijalnog programa, odnosno kom njegovom aspektu se treba prvo posvetiti: spomenicima na grobnicama ili monumentalnim strukturama na centralnoj osi parka.¹⁰ Pokušaj pronalaženja kompromisnog rešenja vidljiv je iz prvog konkursa za spomenike iz 1957. godine. Konkurs je, naime, bio raspisan za tri grobnice u spomen-parku: centralnu i prve dve u pristupnom delu parka duž Erdoglijskog potoka do kojih je bio već završen kružni automobilski put. (Davidović 2006, 235) Centralna grobnica je već imala središnje mesto u godišnjim ritualima komemoracije,¹¹ a trebalo je da bude istaknuta kao jedna od tri monumentalne memorijalne strukture, pored muzeja i mauzoleja sa grobnicom narodnih heroja. U propozicijama konkursa se insistiralo na „posebnosti“ svake grobnice koja je, pored nesumnjive funkcije čuvanja sećanja na stradale sugrađane, imala važnu ulogu i u procesu ideološkog usklađivanja tog sećanja sa vladajućim narativima o herojstvu i borbi za slobodu. Zato i nije slučajno što su osim centralne, prve dve grobnice koje su bile odabrane za umetničko oblikovanje već bile poznate kao „grobnice narodnih heroja“ Svetozara Toze Dragovića i Nade Naumović. (Davidović 2006, 237) Prvu nagradu su dobila dva rešenja za pomenute grobnice, a autor oba je bio Ante Gržetić.¹²

Rezultati prvog konkursa za spomenike u Šumaricama nisu u potpunosti ispunili očekivanja ocenjivačkog suda. Uvid u konkursnu dokumentaciju i ocene žirija pokazuju da je potraga za „novim tipom spomenika“ bila teža nego što se

7 Izlaganje Oto Bihalji-Merina na Trećem plenumu Saveza boraca u martu 1954. Treći plenum SO-a SUBNORJ, 30. 03. 1954, AJ 297–2, b.b. Prema Harke Kajge (Kajge 2014, 17) koja je i uočila tu ambivalenciju prema zatečenom nasleđu.

8 *Предлог за подизање Спомен-парка Октобарским жртвима у Крагујевцу, Измењени програмски извештај комисије*, Документација музеја „21. октобар“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвима, бр. 21. 3-I-1955.

9 *Записник са састанка одржаног 9. августа 1953. године у Београду у просторијама Државног секретаријата за буџет и финансије*. Документација музеја „21. октобар“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвима, бр. 21. 3-I-1955.

10 *План рада на изградњи Спомен-парка у 1956. години*, 30. 1. 1956. Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвима, 13. 5. 1955. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3, инв. бр. 1484.

11 Na tu grobnicu su polagali vence predstavnici lokalnih organa vlasti i radnih organizacija, kao i predstavnici republičkih i saveznih organa vlasti prilikom zvaničnih poseta Kragujevcu.

12 Uprava Spomen-parka je odlučila da se kao prvi spomenik u Šumaricama podigne skulptura namenjena grobnici u kojoj je sahranjena Nada Naumović. Spomenik, zvanično nazvan *Spomenik bola i prkosa* je svečano otkriven 21. oktobra sledeće, 1959. godine. (Davidović 2006, 237) Za „centralnu“ grobnicu dodeljena je druga nagrada koja je pripala Ani Bešlić. (Д.-ић 1958, 2)

pomišljalo.¹³ Sam zadatak konkursa je bio izuzetno zahtevan i u suštini nedovoljno jasno definisan.¹⁴ Kad je reč o fizionomiji i estetici spomeničkih rešenja, žiri nije bio a priori protiv realističke skulpture, ali obrazloženja odbijenih predloga sadrže u sebi kritiku realizma u spomeničkoj plastici. Žiri je bio naklonjen manje doslovnim i ilustrativnim, a više stilizovanim i pojednostavljenim formama kao najpovoljnijim za interpretaciju onoga što je video kao suštinu događaja. S druge strane, dokumentacija pokazuje sklonost žirija ka novim modernističkim koncepcijama u oblikovanju spomeničke plastike, poput kamenih masa raspoređenih u prostoru, ali i odbacivanje radikalnih odstupanja od simbolično-reprezentativnog sadržaja kakvi su bili zahtevani u programu konkursa. Potpuno apstraktne forme koje su sledile oblikovne principe radikalnijeg raskidanja sa tradicionalnim konceptom spomenika nisu bile prihvaćene.¹⁵ Prvi konkurs za spomenike u kragujevačkom Spomen-parku je pokazao da je apstraktni oblik pretvoren u znak bez ikakvih asocijativnih veza sa događajem izazivao semantičku prazninu nedopustivu u trenutku zahteva za ideološkom i didaktičnom ulogom spomeničke umetnosti.

Đačka grobnica – mesto patriotskog hodočašća mladih Jugoslovena

Slab uspeh konkursa za prva tri spomenika, među kojima se nije našlo nijedno rešenje za tzv. „centralnu“ grobnicu nad kojom je trebalo da se podigne monumentalni spomenik svim žrtvama, kao i nemogućnost finansiranja grandiozno zamišljenog spomeničkog kompleksa, doveli su do preispitivanja osnovne postavke čitavog memorijalnog programa.¹⁶ Istovremeno, suočena sa predstojećim

13 „Конкурсни елаборати обликовања гробница“ ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. (б.б.)

14 Svaka grobnica se „ima obraditi na poseban način, s obzirom da svaka od njih ima izvesne karakteristike vezane za izvršenje streljanja na odgovarajućim mestima“ kao i da ta obrada treba da bude takva da „izražava određeni pijetet, da se likovno vezuje za teren, da bude dopuna velikog pejzaža Spomen-parka ali i da egzistira kao samostalno urbanističko-prostorni element jedne kompleksne urbanističke celine. Конкурс за израду идејних пројеката за уређење гробница народних хероја Тозе Драговића и Наде Наумовић у спомен-парку у Крагујевцу“. Документација музеја „21. октобар“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 3. (недатирано).

15 „Конкурсни елаборати обликовања гробница“, ИАШК, Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 4. (б.б.)

16 Kako je pokazao čitav proces, počev od konkursnih rešenja pa do samog izvođenja pobedničkog rada, mogućnosti dobijanja spomeničkih rešenja visokih umetničkih kvaliteta, kakvi su bili priželjkivani s obzirom na reprezentativnu funkciju i planirani značaj Spomen-parka, bile su veoma neizvesne. Žiri je stoga predložio redukciju programa, umesto prvobitne tri, fokus je stavljen na jednu simboličnu strukturu pod imenom *Kripta* koja bi objedinjavala sve streljane žrtve i predstavljala mesto komemorativnih svečanosti. „Извештај са састанка жирија“ ИАШК Установа „Спомен парк“ Крагујевац (1961–1963), к. 4. 19. (недатирано).

pripremanama proslave dvadesetogodišnjice početka NOB-a, koja se najsvetije obeležavala u svim gradovima, uprava Spomen-parka je bila prinuđena da intenzivira izgradnju predviđenih spomenika na grobnicama. Sledeća u nizu bila je grobnica u kojoj je bilo sahranjeno oko tri stotine kragujevačkih učenika. Ova grobnica je već dugo bila jasno istaknuta u odnosu na ostale: streljanje učenika srednjih škola bio je zločin koji je više od svih drugih najdublje potresao celu zemlju. Umnogome zahvaljujući pesmi Desanke Maksimović *Krvava bajka*, nastaloj odmah po streljanju, ovaj događaj je bio ubrzo upisan u kolektivno pamćenje. Zvanična posleratna reprezentativna kultura joj je dala prvostepeni značaj u prenošenju sećanja na tragediju i njenom uzdizanju na mitopoetsku ravan. Bila je to svojevrsna „verbalna ikona“ toposa o *Kragujevačkom oktobru* zahvaljujući kojoj je streljanje đaka postalo simbol čitave tragedije.¹⁷

Đačka grobnica je u okviru godišnjih komemorativnih ceremonija u Šumaricama povodom Dana oslobođenja grada imala poseban značaj. Dok su predstavnici organa vlasti polagali vence na centralnu grobnicu, uz prigodne rituale evokacije i odavanja pošte streljanima, najviše posetilaca se svake godine spontano okupljalo na humci izginulih đaka.¹⁸ Negovanje sećanja na stradale učenike je imalo veliki značaj za patriotsku mobilizaciju mladih, posebno imajući u vidu kult mladosti u revolucionarnoj ideologiji socijalističke Jugoslavije. U tim okvirima došli su i podsticaji za uspostavljanje specifične lokalne kulture sećanja na streljanje đake čiji bi glavni nosioci bili njihovi vršnjaci.¹⁹ Odavanje pošte kragujevačkim žrtvama je do kraja pedesetih dobilo opštejugoslovenski karakter i postalo jedna od najmasovnijih manifestacija socijalističke epohe. Uporedo sa tim i *grobница đaka* je postepeno prerastala lokalni značaj i postala jedno od centralnih mesta patriotske identifikacije mladih Jugoslovena.²⁰

Ideja jugoslovenstva i nadnacionalnog „bratstva–jedinstva“ našla je svoj izraz i u samoj izgradnji jugoslovenskih spomenika, i to upravo prilikom podizanja đačke grobnice. Akciju su pokrenuli studenti Skopskog univerziteta, verovatno prilikom učešća u komemorativnim svečanostima.²¹ Na sednici Upravnog odbora

17 Tome će znatno doprineti film Milenka Štrpca *Prozvan je i V-3*, iz 1962. godine.

18 „I ovog puta je bilo najviše posetilaca na humci izginulih đaka tako da je samo na njoj položeno preko trideset venaca... Među posetiocima najbrojniji su bili učenici nekoliko beogradskih škola koji su tog prepodneva ispunili glavnu ulicu i u dugoj povorci se uputili u dvorište učiteljske škole i položili vence na bistu Miloja Pavlovića koji je kao direktor te škole streljan zajedno sa svojim učenicima i proglašen za narodnog heroja“. (R. J. 1960, 1)

19 Grupa učenika Kragujevačke gimnazije je od jeseni 1956. godine pod vođstvom profesora Milana Stankovića prikupljala podatke o streljanim učenicima. Zahvaljujući njihovim naporima bilo je publikovano potresno oživljavanje uspomena, činjeni su pokušaji individualizacije žrtava, rekonstrukcija događaja i njegovih pojedinosti. Prikupljeni su svi dostupni dokumenti, fotografije i biografski podaci kako bi se oživelo i trajno sačuvalo sećanje na ovu tragediju. (Тадих, 1957, 4)

20 Godine 1959. u manifestaciji je učestvovalo 40.000 ljudi iz cele Jugoslavije. Proklamovani model među-republičke saradnje prenosio se i na najmlađe, pa su tako pioniri iz svih republika organizovano dolazili u Kragujevac. (Anonim 1959, 1)

21 Prema zamisli to je trebalo da bude opštejugoslovenska akcija učenika, studenata i profesora, a u te svrhe je bio formiran i poseban Fond za izgradnju spomen grobnice. Do jula 1961. godine već su prispele i prve uplate novca. (Anonim 1962, 12)

Ustanove za izgradnju Spomen-parka 24. 12. 1960. godine usaglašen je tekst konkursa za idejno rešenje ove grobnice.²² Konkurs je raspisala Ustanova za izgradnju Spomen-parka u zajednici sa Fondom za izgradnju spomen-grobnice. Izvod iz teksta Konkursa objavljen je u dnevnim listovima *Politika*, *Borba* i *Nova Makedonija*. Rok za predaju elaborata je bio 15. maj 1961. godine, a žiriju je za donošenje odluke ostavljeno trideset dana od dana primanja konkursnih elaborata.

Konkurs je, kao i oni koji su mu prethodili, bio jugoslovenski i anonimn. U uslovima je naznačena potpuna sloboda autora, s tim da se idejno rešenje mora uklopiti u osnovnu zamisao Spomen-parka. To je na prvom mestu podrazumevalo poseban karakter objekata koji izražavaju pijetet i koji moraju da se po oblikovanju razlikuju od onih koji su zabavnog i rekreativnog karaktera. Ovim je zapravo ponovo naglašen zahtevani *umetnički* identitet spomenika, kao simbolične forme koje nose poruku o „ideji Spomen-parka“. Od autora je zahtevano da poštuje osnovnu zamisao Spomen-parka u kojoj sve grobnice, pa i „grobница đaka“, moraju biti povezane i automobilskim putem i pešačkim stazama. Posebno je naglašena važnost vizura, odnosno vidljivost i sagledavanje grobnice iz različitih pristupnih tačaka. Kao i u slučaju prvog konkursa za spomenike i u ovom je naglašen zahtev za pejzažnim karakterom parka u kome svi objekti moraju biti skladno oblikovani, bez „forsirane monumentalnosti“, i uklopljeni u ambijent parka. Ograničenje u pogledu veličine, odnosno „monumentalnosti“ budućeg spomenika bilo je, međutim, usmereno i na zaštitu kompozicije parka kao celine u kojem je, kako je to u tekstu konkursa objašnjeno, trebalo da najistaknutije mesto ima glavna spomenička struktura *Kripta*, oko koje će se formirati plato kao centralni svečani prostor za obavljanje „komemorativnih i drugih prigodnih svečanosti“. Osim ovih ograničavajućih faktora, konkurs je zahtevao od autora da rešenje spomenika đacima mora da bude na „potrebnom idejnom nivou, koji proizilazi iz karaktera samog objekta, jer će se na taj način jedino održavati suština događaja koji se odigrao na čitavom prostoru, pa i tom mestu koje se sada umetnički oblikuje“. Na kraju konkursnih uslova još jednom je istaknuto da rešenje za ovu, kao i sve ostale grobnice ponaosob, ne sme da konkuriše centralnom svečanom prostoru.²³

22 „Konkurs za izradu idejnog rešenja (projekta) za uređenje đačke grobnice u Spomen parku u Kragujevcu“ Dokumentacija Muzeja „21. oktobar“. Stručni članovi žirija su bili: Đorđe Andrejević-Kun, arhitekti Nikola Dobrović, Živa Đorđević, Jovanka Jeftanović, vajari Rista Stijević, Vojin Stojić i Ante Gržetić, slikari Stojan Čelić, Milan Protić, zatim Bratimir Stojković, predsednik Upravnog odbora Spomen-parka, savezni narodni poslanici Mijalko Todorović i Raja Nedeljković, Mića Prelić – član Predsedništva CK NOJ (Centralnog komiteta Narodne omladine Jugoslavije), Bora Petrović – načelnik sreskog komiteta NO (Narodne omladine), Krste Đalovski, predsednik Saveza sindikata Makedonije, književni kritičar Mite Mitevski, Blagoje Kojadinović, predsednik NOO Kragujevac.

23 U tom smislu je kao izuzetno uspelo rešenje istaknut prvi izvedeni spomenik Nadi Naumović, koje je u tekstu konkursa ponuđeno kao uzor i za „đaćku“ grobnicu. Ovaj spomenik je dobio i verifikaciju sa najvišeg mesta kada ga je prilikom zvanične posete Kragujevcu i obilaska Spomen-parka, a nakon formalnog dela posete i polaganja venca na „centralnu“ grobnicu, video Josip Broz Tito. Kako je isticala tadašnja štampa, pažnju mu je privukao „divan granitni

Rezultati ovog konkursa objavljeni su početkom jula 1961. godine. I pored slobode ostavljene autorima, predložena rešenja nisu bila na zadovoljavajućem umetničkom nivou. Po mišljenju žirija, ovaj konkurs je bio još slabiji od prethodnog. Od čak 42 prispela rada nijedan nije zaslužio prvu nagradu. Uz to opšta odlika konkursa je bila ta da se mali broj učesnika pridržavao njegovih propozicija, koje su predviđale da se uz idejno rešenje priloži i puna tehnička dokumentacija kako bi se mogla u potpunosti sagledati zamisao autora. Veći broj učesnika se nije pridržavao ovog zahteva, zbog čega je žiri dodelio samo treću i četvrtu nagradu u iznosu od 300.000, odnosno 250.000 dinara. Treću je dobio rad Vojina Stojića iz Beograda, a četvrtu rad Nandora Glida sa arhitektom Verom Kovačević. Pored ovoga žiri je odlučio da otkupi još četiri rada pod šifrom: „D-61“, „30506“, „22011“ i „Mi držimo čas“. Kao najkvalitetniji, žiri je ocenio rad pod šifrom „211442“ čiji je autor akademski vajar Miodrag Živković iz Beograda. Ovaj rad je izdvojen i učestvovao je van konkurencije jer uz idejno rešenje nije bila priložena tehnička dokumentacija. Žiri je predložio investitoru da se Živkovićev rad otkupi za 500.000 dinara, a ukoliko bi se investitor i autor sporazumeli da se pribavi i potrebna dokumentacija, žiri je smatrao da bi se ovaj rad mogao uzeti u obzir za realizaciju. U tom slučaju bi se i otkupna cena u iznosu od 500.000 dinara mogla smatrati kao druga dodeljena nagrada na konkursu.²⁴



Spomenik streljanim đacima u izgradnji 1. Foto-dokumentacija: Muzej 21. oktobar, 1963.

Uprava Spomen-parka je prihvatila idejno rešenje spomenika kao i predlog ambijentalnog uređenja spomeničke celine sa grobnicom. Kao i u slučaju prvog spomenika „Bola i prkosa“, i realizaciji spomenika đacima je posvećena velika pažnja. Prema ugovoru, autor je bio dužan da izradi četiri puta manju studiju spomenika u gipsu radi preciznog definisanja masa i rasporeda figura, dok je same figure trebalo da izradi u prirodnoj veli-

spomenik koji simbolizuje borbu i stradanja kragujevačkih građana“. „Tito u Kragujevcu. Predsedniku Republike pedeset hiljada Kragujevčana priredilo veličanstven doček.“ (Anonim, 1961, 1–2)

24 (Anonim, 1961a, 12) .

čini i oblikuje u predviđenom materijalu.²⁵ Izradi spomenika se pristupilo tek nakon finalnog žiriranja modela u punoj veličini u gipsu koji je autor postavio na određeno mesto 5. avgusta 1863. godine.²⁶ Na izradi konstrukcije spomenika je saradivao arhitekta Đorđe Zloković, dok je za skulptorsku obradu pored autora bio zadužen vajar Ladislav Fekete. (Putnik 2014, 20) Urbanističko i hortikulturno uređenje prostora oko spomenika i grobnice uradio je Ratibor Đorđević, jedan od najuglednijih srpskih i jugoslovenskih pejzažnih arhitekata.²⁷

Radovi na podizanju spomenika i pripremi terena oko spomeničke celine sa grobnicom završeni su u jesen 1963. Iste godine, na godišnjicu streljanja 21. oktobra, spomenik je svečano otkriven pod nazivom *Spomenik streljanim đacima i profesorima*. (Davidović 2006, 241) Otkrivanje spomenika je bio centralni deo glavne proslave Dana oslobođenja priređene u Spomen-parku. Svečanost je kao i prethodnih godina bila masovna patriotska manifestacija, a spomenik je otkrila Spasenija Cana Babović, istaknuta revolucionarka, učesnica NOB-a, članica CK Komunističke partije Jugoslavije i nosilac najvećih državnih i političkih funkcija. (Anonim 1963, 2)



Spomenik streljanim đacima u izgradnji 2. Foto-dokumentacija: Muzej 21. oktobar, 1963.



Spomenik streljanim đacima otkrila Spasenija Cana Babović, član Saveta federacije 21.10.1963. Foto-dokumentacija: Muzej 21. oktobar, 1963.

25 Уговор између Установе Спомен-парк и Миодрага Живковића склопљен је 14. 2. 1962. године. (Davidović 2006, 241).

26 „Pismo Miodraga Živkovića Upravi Ustanove Spomen-park (7. avgust 1963)“, ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3, Установа спомен-парк Крагујевац (1961–1963), бр. 19, Изградња споменика стрељаним ђацима (1963).

27 „Predračun Ratibora Đorđevića za investiciona ulaganja za uređenje terena oko grobnice streljanih đaka“ (nedatirano), ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. Установа спомен-парк Крагујевац, (1961–1963), бр. 19, Изградња споменика стрељаним ђацима (1963).

Spomenik kao simbol, spomenik kao umetničko delo



Miodrag Živković, Spomenik streljanim đacima i profesorima, foto: Saša Janjić, savremeni izgled

Spomenik je postavljen na vrh padine u blizini Erdoglijškog potoka u čijem podnožju se nalazi grobnica streljanih đaka. To je betonska konstrukcija obložena belim cementom koja se uzdiže iznad grobnice. Monumentalnih dimenzija, visine osam i širine šesnaest metara, spomenik je geometrijska struktura koja se sastoji od dva nejednaka kraka spojena pri dnu koji izgledaju kao da izviru iz tla i šire se, razilazeći se. Površine su grubo obrađene tako da asociraju na rustičnost kamena iz koga kao da izviru obrisi dečjih stojećih figura. Ispred

grobnice koja je sa gornje strane uokvirena ukrasnim šibljem, izgrađen je plato od sivog granita do koga vodi staza od istog materijala. (Davidović 2006, 241) Živković je u svom elaboratu predvideo da se na čeonj strani višeg kraka ispišu stihovi „Krvave bajke“.²⁸ Pri realizaciji se odustalo od ove varijante, čime je spomenik rešen kao „čisti“ objekat koji samo svojim oblicima i fakturama govori isključivo umetničkim jezikom. Ikonični stihovi pesme Desanke Maksimović su uklesani na kamenom bloku nepravilnog oblika koji je postavljen u centralnom delu grobnice:

„Iste godine
Svi su bili rođeni
Isto su im tekli školski dani
Na iste svečanosti
Zajedno su vođeni
Od istih bolesti svi pelcovani
I svi umrli u istom danu.“

Autor spomenika, beogradski vajar Miodrag Živković (1928–2020),²⁹ od svojih prvih realizovanih dela 1953. godine³⁰ do *Spomenika revoluciji* u Prištini

28 „Elaborat pod šifrom '211442'“. Tehnički opis. Idejna koncepcija spomenika streljanim đacima. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. Установа спомен-парк Крагујевац, (1961–1963), бр. 19, Изградња споменика стрељаним ђацима (1963).

29 Miodrag Živković (1928–2020) vajar, diplomirao je 1952. na Akademiji primenjenih umetnosti. Jedan od najistaknutijih umetnika u oblasti memorijalne i javne skulpture. Dobitnik je mnogih nagrada i priznanja u Jugoslaviji, Italiji, Austriji, Čileu i Gabonu. Bio je i redovni profesor na Fakultetu primenjenih umetnosti na predmetu Primenjena plastika. (Putnik 2014, 119)

30 To su *Kompozicija tri figure – tri borca* u Surdulici iz 1953. i *Borac* u Raškoj iz 1959. (Radenović 2019, 53)

iz 1959, brzo je prešao put od realističke figuralne plastike do stilizovane figuracije u kojoj slobodnije pristupa oblikovanju masa kao osnovnom sredstvu skulptorskog izraza. Posebno se na spomeniku revoluciji u Prištini uočava sličnost rešenja sa onim Ante Gržetića za drugi nagrađeni spomenik (Tozi Dragoviću) u Kragujevcu. Oba se sastoje iz dva elementa – obeliska i skulpture – i oba, i onaj u Kragujevcu i onaj u Prištini pokazuju prihvatanje novih plastičkih istraživanja u posleratnoj skulpturi i njene karakteristične redukcije forme (unutar antropomorfnog modela) i upotrebe praznine kao ravnopravnog elementa nasuprot mase.³¹ Ubrzo će, kako će pokazati rešenja memorijala s početka sedme decenije, kojima pripada i *Spomenik đacima* u Kragujevcu, spomenička plastika konačno krenuti putem potpunog oslobađanja forme, potiskujući narativno-deskriptivne modalitete skulpture na račun apstraktnih simbola, odbacujući ne samo figuru kao dominantni princip memorijalne umetnosti već i tradicionalne materijale konvencionalne skulpture.

Spomenik đacima se poklapa sa prelomnim trenutkom u spomeničkoj umetnosti socijalističke Jugoslavije. Njegovo rešenje predstavlja varijaciju Živkovićevog rešenja za *Spomenik revoluciji naroda Slavonije* u Kamenskom, na kome je zajedno sa rešenjem Vojina Bakića osvojio drugu nagradu. U kontekstu problema iznalaženja nove forme revolucionarnog spomenika, što je bila, kako se vidi iz programa Spomen-parka u Kragujevcu, glavna preokupacija aktera jugoslovenske simbolične politike, konkurs za spomenik u Kamenskom, bio je jedan od



Miodrag Živković, Spomenik bratstva i jedinstva, Priština, foto: Wikimedia Commons



Ante Gržetić, Spomenik otpora i slobode, Spomen-park Kragujevački oktobar, foto: Saša Janjić

31 Već je uočena bliskost rešenje Ante Gržetića za spomenik Svetozaru Tozi Dragoviću u Kragujevcu, koji je pored spomenika Nadi Naumović nagrađen na prvom konkursu za oblikovanje tri grobnice u Spomen-parku, sa skulpturom Henrija Mura čija je izložba u Beogradu 1955. godine označila bitan pomak u razvoju modernističke paradigme u srpskoj i jugoslovenskoj skulpturi. (Davidović 2006, 247)



Vojin Bakić, Spomenik pobjedi Revolucije naroda Slavonije, Kamensko, *Arhitektura*, 1961, 1–2.

najznačajnijih. Raspisan početkom 1960. godine, ovaj konkurs je od strane stručne javnosti ocenjen kao izuzetno uspešan. (Ivančević 2012–15, 408)

Posebno značajni se čine osvrti na njegove rezultate u zagrebačkom časopisu *Arhitektura* u kome su objavljeni prikazi pobjedničkih rešenja sa obrazloženjima autora, kao i kritičkim refleksijama čitavog konkursa.³² Upravo su njegovi rezultati, koji su se poklapali sa godišnjicom dvadesetogodišnjice ustanka, bili povod da se razmišljaju dotadašnji problemi i otvore nove perspektive u formulisanju spomenika revoluciji. Smatralo se da je tek tim konkursom, kroz pobjedničko rešenje Vojina Bakića, ali i druge nagrađene radove, konačno razrešena stvaralačka kriza jugoslovenske spomeničke plastike. Bakić je svoj koncept zasnovao na svom ciklusu *Razlistanih for-*

mi kroz koje je redefinisao dotadašnje promišljanje plastičnog oblikovanja unutar skulpture kao autonomnog umetničkog medija. (Ivančević 2012–15, 413) Potpuna redukcija volumena na istanjenu ravan koja se oblikuje u ritmičnom konveksno konkavnom kretanju, data u spektakularnoj monumentalnoj formi, predstavljala je inauguraciju visokog modernizma u spomeničku umetnost. (Ivančević 2012–15, 414) Sličnu vizionarsku smelost i invenciju su pokazivali i drugi nagrađeni radovi zbog čega je čitav konkurs ostavio snažan utisak na kritičare. Opšti duh konkursa je prepoznat kao znak konačnog prekida sa „patosom deskripcije“ i pobjede modernizma koji je pozdravljen kao „pobeda razuma“ i „ideje nad bezidejnošću“. (Venturini 1961, 20)

Iz pohvalnih reči kritike jasno se mogu prepoznati zajednički koncepti novog tipa spomenika – „ideja revolucije, bunta, prkosa, patnji i ponosa, svoj pravi smer je konačno pronašla na putu nove plastike, novog likovnog izraza i arhitektonsko-skulptorske sinteze.“ (Venturini 1961, 20) I pored želje za „novom formom spomenika“, ovi principi nisu mogli biti artikulisani u prvoj polovini pedesetih, kada je osmišljavan Spomen-park u Kragujevcu. S obzirom na spori prodor savremenih skulptorskih shvatanja u polje spomeničke plastike, u tom području je sve do kraja šeste decenije vladala formalna i tipološka neusaglašenost i različit nivo umetničkog kvaliteta. (Prelog 1961, 1–2)³³

32 *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primjenjenu umjetnost*, 1–2, XV (1961), 3.

33 U vrhu Partije postojala je izražena svest o problemu neodgovarajućeg i zastarelog izraza jugoslovenskih spomenika. (Kajge 2014, 69–83)

Loši rezultati konkursa za Kragujevac se mogu objasniti i time da je ideološki uobličeno sećanje na rat bilo više prepreka nego stimulans za prihvatanje spomenika kao medija u kome se može otvoriti polje inovacije i eksperimenta savremenih plastičkih istraživanja.³⁴ Čini se zbog toga da se može argumentovano tvrditi da je prodor radikalne apstrakcije visokog modernizma kao idealnog novog spomenika (paradigmatski oličenog u izboru Bakićevog projekta za izvođenje spomenika u Kamenskom) bio moguć tek posle izvesnog redefinisanja samog koncepta spomenika. On je morao sam biti dodatno „artificiran“, odnosno preosmišljen, ali ne prvenstveno kao medij čuvanja sećanja na konkretne pojedinačne događaje, već kao osobena poetska kategorija – *spomenik Revolucije*. Drugim rečima, sama koncepcija spomenika je, poput umetnosti koja je u materijalnoj ravni bila oslobođena narativnih sadržaja i deskripcije, morala biti „apstrahovana“ na ideju. To je jasno iz programskih tekstova o problemima jugoslovenskih spomenika objavljenim povodom dvadesetogodišnjice Revolucije u beogradskom časopisu *Arhitektura i urbanizam*.³⁵ U okviru kritike dotadašnje spomeničke prakse u kojoj različite vrste obeležja imaju spomeničku namenu, spomenik se izričito definiše kao umetničko delo. Ali više umetničko od „običnog“ (galerijskog) umetničkog dela: „Oni (spomenici) su ne samo sredstvo za doživljaj već i veoma suptilna snaga za menjanje ljudske psihe, njegovog kulturnog dometa i njegovog ukusa[...]To oplemenjivanje ljudi, to uzbuđenje koje kod njih izaziva umetničko, istinsko umetničko ostvarenje – jeste ono po čemu oni ostaju trajno živi i snažni.“ Vera u umetnost neodvojiva je od vere u revoluciju: „putevi umetnosti su složeni kao putevi života, a ona prirodna kao i život i potčinjena svim zakonima života. Zato je ona i prirodni saveznik i pratilac revolucionarnih tokova i mena.“ (Milenković 1961, 5)

Isti tok razmišljanja se može pronaći u pomenutom broju zagrebačkog časopisa *Arhitektura*. U uvodnom uredničkom tekstu se, sa umerenom empatijom, razumeju potrebe naroda za starim formama spomenika i njihovom funkcijom čuvanja uspomene na mrtve. Ali se isto tako jasno razlikuju spomenici nad grobovima, kosturnice i groblja od „spomenika koji govore o Revoluciji, o buđenju Ustanka i masovnom pokretu naroda.“³⁶ U svom osvrtnu na konkurs za Kamensko, Darko Venturini formuliše upravo taj novi koncept spomenika revolucije. Polazeći od jedne grandiozne mitopoetske glorifikacije same revolucije koja je nešto neizrecivo („kao sloboda, kao radost, kao toplina“) i neizmerno („Revolucija – to je neizmerno velika, neizmerno mnogoznačna, neizmerno složena riječ“), on dolazi do koncepta spomenika revolucije kao simbola (Venturini 1961, 20):

34 Kako ističe Harke Kajge, problem su bile uvek iste teme: vojne akcije, pobede, herojska dela i patnje. (Kajge 2014, 83)

35 *Arhitektura i urbanizam, časopis za arhitekturu, urbanizam, primenjenu umetnost i industrijsko oblikovanje, organ Saveza Društava arhitekata i saveza Društava urbanista Jugoslavije*, 10. (II) 1961. Povodom jubileja Revolucije pitanje jugoslovenskih spomenika je reaktuelizovano u stručnom delu javnosti, pa je tako ceo broj ovog prestižnog jugoslovenskog časopisa bio posvećen upravo problemima jugoslovenskih spomenika.

36 *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primenjenu umetnost*, 1–2, XV (196), 3.

„Ideja revolucije je apstraktna ideja. U mnogoznačnosti značenja, u mnogokratnosti doživljavanja kroz tisuću ličnosti – učesnika – ona je postala posve neizreciva u domeni deskriptivnih, narativnih, komunikativnih poštapala. Ona podrazumijeva ljudsko mnoštvo, sveobuhvatnost prostora, ideja i manifestacija. Stoga se može izraziti samo simbolima[...] Jedino apstraktne forme, koje naizgled ne govore ništa, mogu govoriti sve. Bogatstvom svojih asocijativnih vrijednosti, veličinom i čistoćom svog likovnog izraza, jedino nas one mogu ponukati da osjetimo bar nešto od veličine i ideje o kojoj kamen govori. [...] Ne misleći ni na koju od bezbrojnih projekcija sveobuhvatnog pojma, istovremeno osjećamo sve te projekcije rubom svijesti, jer se samo pred simbolom možemo prepustiti općoj unutrašnjoj plimi. Prepustiti joj se na isti onaj spontani način kako nas preplavljuje muzika koncerta ili plima radosti. Želimo li misliti o veličini ili tragičnosti mračnih i slavnih dana možemo to učiniti samo pred simbolom. On jedini ne sputava maštu. On nam jedini dopušta da lutamo vlastitim prostorima.“

Dakle, jedino promenom same koncepcije spomenika i njegovim apstrahovanjem na jednostavni simbol, promenom razmišljanja o njemu, ali i o revoluciji koja postaje apstraktni mitski topos – ideja, mogao se ostvariti novi spomenik revolucije. Upravo se time može objasniti i uspeh konkursa za Kamensko i loš uspeh konkursa za Kragujevac. Ako se vratimo na tekst Konkursa, videćemo da vrvi od kontradiktornosti. Spomenik je morao biti entitet za sebe, ali i deo spomen-parka kao celine, morao je biti na „potrebnoj idejnoj nivou, koji proizilazi iz karaktera samog objekta, jer će se na taj način jedino održavati suština događaja koji se odigrao na čitavom prostoru“ ali i „bez forsirane monumentalnosti“ da ne bi konkurisao predviđenom centralnom memorijalnom objektu.³⁷ Presudnim se ipak čini kontradikcija u oplakivanju nevinih srednjoškolaca i njihove glorifikacije kao heroja otpora i borbe za slobodu. S druge strane, na konkursu za spomenik u Kamenskom zadatak je, naime, bio nedvosmislen – trebalo je dati rešenje za spomenik koji će „svojom idejnom koncepcijom jasno odražavati svu veličinu borbe naroda Slavonije, da bude reprezentativan i da svojom idejom sačuva trajnu uspomenu na borbu, heroizam, žrtve i konačnu pobjedu naroda ovog kraja naše domovine.“ (Ivančević 2012–15, 408) Pobjeda, više kao pojam nego konkretni događaj, u ovom zahtevu je bila ključna reč i, kako je bilo primećeno, upravo zadatak da se pobjeda likovno izrazi „kao da je unio nove impulse u stvaralačke snage naših kipara i arhitekata.“ (Kolacio 1961, 21)

Živkovićev spomenik u Kragujevcu, odnosno rešenje za Kamensko koje mu je prethodilo, otkriva njegov pristup suštinskom problemu spomeničke umetnosti Jugoslavije. Spomenik je, naime, morao funkcionisati na dva plana koja su morala

37 „Konkurs za izradu idejnog rešenja (projekta) za uređenje đачke grobnice u Spomen parku u Kragujevcu“ Dokumentacija Muzeja „21. oktobar“.

biti usaglašena: planu (ideološkog) sadržaja i planu čiste estetike, odnosno kao spomenik i kao umetničko delo svog vremena. To je problem koji je i u širim svetskim okvirima bio jedno od centralnih pitanja modernističke spomeničke umetnosti po sebi.³⁸ U jugoslovenskom slučaju paradoks modernog spomenika rešen je, kako smo videli, sažimanjem zvaničnog sećanja na NOB, kao niza „sakralizovanih“ pojedinačnih događaja, (bitaka, ustanaka, borbi, žrtvovanja) na samu ideju *Revolucije*.



Miodrag Živković, Model Spomenika pobeđi u Kamenskom, *Arhitektura*, 1961, 1–2.

Time je ona sama prerasla u poseban memorijski topos unutar zvanične ideologije, koja je odmah nakon oslobođenja preuzela oblike „sekularne religije koja je trebalo ne samo da utvrdi novi poredak već i da ljudima obezbedi jedan emocionalno zadovoljavajući pogled na svet“ (Nikolić 2017, 55)

Mnogo je pisano o pobeđničkom rešenju Vojina Bakića za Kamensko. Ali ovde nas zanima kakav je bio Živkovićev odgovor na problem da se savremenim skulptorskim jezikom izrazi ideja revolucije, budući da je iz tog rešenja proisteklo i ono za Kragujevac? Njegov koncept je baziran na monolitnoj trougaonoj masi presečenoj na dva nejednaka dela, slično kao kod spomenika đacima, s tom razlikom što dva kraka ne izlaze iz tla, već se jednom stranom čitava struktura oslanja na rub okomite stene i nadvisuje podnožje uzvišenja. Kao i na *Spomeniku streljanim đacima* i na ovom su površine obrađene, „izbrazdane“ u vidu grubo naznačenih ljudskih figura.

Recepcija Živkovićevog ostvarenja u Kragujevcu dobro je istražena. (Davidović 2006, 242–243) U njoj je bilo više prigodnih, esejistički koncipiranih i nadahnutih pohvala zasnovanih na potrebi da se spomenik promovise kao simbol kragujevačke tragedije i samog grada Kragujevca i da mu time, kroz formu modernističkog, smelog i monumentalnog umetničkog dela, pomogne da zauzme važno mesto u reprezentativnoj kulturi socijalističke Jugoslavije. S druge strane, kako je već zapaženo, evaluacija njegove estetike kao skulptorskog umetničkog dela, kao i detaljnija analiza njegovih formalnih elemenata i šira istorijsko-umetnička kontekstualizacija je izostala. (Davidović 2006, 242) Zbog figuralnih elemenata koji će ostati bitan deo njegovih spomeničkih rešenja, kritika je smatrala da njegov rad ipak predstavlja odraz poštovanja starijih memorijskih konvencija u vidu antropomorfne plastike, ali integrisane u savremenu formu geometrijske apstrakcije i čistog plastičnog poretka tipičnih za modernističku skulpturu „slobodnih oblika“.

38 Prema Rosalind Kraus (Rosalind Krauss) spomenici nastali u modernizmu ne mogu da upućuju ni na šta drugo osim sebe samih kao čistih označitelja ili osnove. (Krauss 1988, 280)

Tako je u reprezentativnom pregledu jugoslovenske skulpture XX veka Živković svrstan u grupu autora kod kojih „obrazac figurativnog ide do njegove radikalne geometrijske transpozicije“, u čijim se radovima „u ritmu osnovnih plastičnih data figurativno oseća tek kao uspomena.“ (Protić 1982, 102–103) Lazar Trifunović ga zajedno sa Otom Logom, Anom Bešlić, Vojinom Stojićem, Mišom Popovićem i dr. smešta u onu grupu umetnika koji su privučeni plastičnim zadacima apstraktne skulpture, nekim svojim delima ili u jednoj fazi svog rada, prelazili u tokove apstrakcije. (Trifunović 1970, 29)

Memorijalna skulptura Miodraga Živkovića nedavno je skrenula pažnju istraživača. (Putnik 2014) Napor da se nadoknadi nedostatak analize i evaluacije estetskih vrednosti njegovih memorijala bio je prevashodno usmeren na *Spomenik streljanim đacima*. (Davidović 2006, 244–245) Ipak, ključna veza između tog, sada ikoničnog, dela sa projektom za *Spomenik pobede* u Kamenskom ostala je neispitana. Osim očigledne srodnosti, na ovu vezu i presudan značaj samog konkursa za Kamensko ukazao je sam umetnik. Konkursi su za njega predstavljali priliku da iskaže svoje ideje i zamisli, ali i veliku školu i mogućnost daljeg učenja. Kao prelomnu tačku u svom razvoju on je istakao upravo svoje rešenje *Spomenika pobede naroda Slavonije*. (Živković 1970, 82)

Da bi se razumele ideje koje stoje iza ovakvog dizajna spomenika koji treba da glorifikuje pobedu, prethodno svedenu na sam pojam, uputno je osvrnuti se na obrazloženje idejnog rešenja samog autora. Ovakva obrazloženja, kao obavezan deo konkursne dokumentacije, predstavljaju prvorazredan izvor za razumevanje koncepata i rešenja spomenika. U slučaju Živkovićevih spomenika sačuvana su obrazloženja i za Kamensko i za Kragujevac. Njihovim poređenjem uočava se koja su to opšta mesta nove reprezentativne jugoslovenske spomeničke umetnosti, kao i ona koja su karakteristična za Živkovićev rukopis i specifično njegov način rešavanja i artikulacije samog pojma spomenika. U obrazloženju za *Spomenik pobede naroda Slavonije* Živković daje jednu poetsku deskripciju tumačeći istovremeno svoj koncept:

„Na rubu uzvišenja, na samoj kosini obronka koji se spušta prema naselju Kamensko, postavljena je monumentalna gromada orijentisana prema putu u podnožju. Formirana je iz dve mase, koje međusobnim odnosom prerastaju u dinamičnost punu prkosne snage. Ta masa koja nameće osećaj nepobedivosti stoji kao div i bdi nad putevima koji su izbrazdali zemlju. Stoji kao večita pretnja porobljivačima naše domovine, opominjući. Oštro naglašen prodor kroz kameni masiv simbolizuje podizanje i teške borbe partizanskih jedinica, koje su kročile novim putevima, oslobađale područja i spajale ljude i zemlju u njihovoj težnji za slobodom u jedinstvenu celinu, monolitnu kao kamena gromada. Prodor kroz kameni masiv u svetlost nagoveštava veličinu i elementarnu snagu boraca slobode. Izbrazdana ljudskim

figurama površina gromade priča pokoljenjima o borbi, patnji, stradanjima i slobodi i čini tu masu još humanijom dajući joj trajnu i stvarnu vrednost. Nadneta izbrazdana masa predstavlja oličenje naših ljudi slivenih u jedno, u veliki kamen, utisnut u zemlju kao večiti temelj slobode. Na prednjoj strani spomenika urezana je figura ratnika s podignutom rukom, koji u mirnom stavu s potenciranim vertikalama govori o nesalomivom duhu jednog naroda. On stoji kao kamena gromada, kao simbol pobede i čuvar besmrtnih tekovina, dostojanstva i slobode. Stoji kao podstrek i opomena[...].“ (Živković 1961, 22)

Iako njegov rad nije odabran za izvođenje, nema sumnje da je visoka nagrada koju je dobio na konkursu bila potvrda da je na pravom putu u vlastitim pokušajima oblikovanja novog spomenika revolucije. Zato se čini i logičnim da je prilikom narednog konkursa za „đачku grobnicu“, pribegao modifikaciji prvobitnog dizajna. Glavni elementi su tu: monumentalna masa izrazito geometrijske forme, razdvojena na dvoje, i površina „izbrazdanih“ stilizovanim ljudskim figurama naglašanih vertikalama. Osnovni element dizajna u oba rešenja je „kamena gromada“ koja je i glavni nosilac simbolične forme. U oba rešenja postoji naglašena sklonost ka dramskom efektu, koji će u kasnijim ostvarenjima biti još više izražen. On proističe iz same jednostavnosti osnovnog oblika koji je odraz onovremenih aktuelnih iskoraka ka različitim vidovima apstrakcije, odnosno skulpturi „slobodnih oblika“ kao glavnom toku modernističke umetničke paradigme koja se angažovano suprotstavljala neotradicionalnim tokovima srpske skulpture. (Trifunović 1970, 17–22)

Kako sam umetnik kaže: „To je jedna sasvim nova koncepcija. Jednostavnost je njena osnovna vrlina. Ovde se pojavljuju ogromne kamene mase, na čijim površinama su urezane ljudske figure – prazan prostor, koji čini sastavni deo opšte plastične koncepcije.“ (Živković 1970, 82) Taj prazan prostor kao poseban element daje dodatnu dinamiku čitavoj strukturi. On u rešenju za Kamensko ima formu prolaza i na simboličkom planu označava „prodor u svetlost slobode“ – ideja koju će Živković u potpunosti razraditi u svom najvećem ostvarenju – *Spomeniku bici na Sutjesci* na Tjentištu.

Prostor kod Živkovićevog rešenja nije samo onaj element koji razdvaja masu na dva dela već su sam prostor oko spomenika i karakteristike prirode aktivno



Miodrag Živković, spomenik streljanim đacima i profesorima, Spomenici revolucije, 1966.



Miodrag Živković, Nacrt za Spomenik pobeđe naroda Slavonije, *Arhitektura i urbanizam*, 1961.

sa. Pronašavši odgovarajuću formu oličenu u monumentalnom obliku izbrazdanih površina, Živković ju je mogao varirati spram posebnosti prostora predviđenog za spomenik. Taj osećaj za okolni, spoljašnji i već postojeći prostor kao neophodan element strukture je bitna odlika njegovog osobenog „rukopisa“. On se sam definišao kao umetnik koji ne može delovati u zatvorenom prostoru galerije, po njegovim rečima njegovu glavnu preokupaciju je predstavljala „skulptura koja po svojoj opštoj koncepciji i likovnoj strukturi čini sastavni deo prirodnih ambijenata i urbanih prostora, kao i skulptura koja uklapajući se u arhitekturu postaje njen organski deo.“ (Živković 1970, 81–82)

Odnos prema prostoru je, po svemu sudeći, ključan momenat za Živkovićev koncept novog spomenika. Za razumevanje kako je taj odnos razrešen u rešenje za *Spomenik streljanim đacima* u Kragujevcu od izuzetne je važnosti obrazloženje samog autora. Kao i obrazloženje koje je pratilo rešenje za Kamensko, ono ima naglašene literarne, mitopoetske osobine i može se prema tome kao svaka verbalna predstava vizuelne predstave posmatrati i kao *ekfrasis*:

„Na mestu gde su streljani đaci uzdiže se kameni masiv rasepljen na dvoje, kao obeležje tragedije. Obeležje ide za tim da prikaže veličinu događaja kroz formu koja oblikovno nosi u sebi svu dramu tragičnog streljanja đaka. Masa spomenika koja se jednom tačkom oslanja na zemlju rasepljena je na dva nejednaka kraka, od kojih se jedan prostire ka grobnici, dok se drugi uzdiže u visinu nadvijajući se nad mestom streljanja. Kamena gromada spomenika (kao krik) dramatično se uzdiže nad mestom zločina šireći se i nadvijajući svojim masama, nemoćna da se uzdigne kao ptica čiji je let presečen. Taj rasepljeni masiv pun je dramatičke, taj polet masa presečen u svom korenu izbrazdan je figurama, još neoformljenih sa idejom da simbolizuje decu čiji je polet presečen na početku života. Dok kameni monolit svojim oblikom punim dinamike i kracima rasepljenog masiva koji

šikljaju u visinu treba izdaleka da pruži svu dramu tragičnog streljanja đaka, dotle njegove površine izbrazdane ljudskim figurama, svojim kompozicijama i oblikovnim formama, daju izbliza onaj likovno najosnovniji akcenat koji govori o ljudskom otporu. Arhitektonika osnovnih masa spomenika je tako postavljena da on prostorno zrači nizom plastičnih elemenata koji su tako raspoređeni da višestepeno deluju u prostoru, kinetički, likovno i emocionalno. Smenom reljefno obrađenih površina sa onima koje deluju strukturom geoloških formacija asocirajući (na) tragičan događaj, monument pruža uvek nove vizure sagledavanja i doživljavanja. Figuralne kompozicije kojima je izbrazdan monolit spomenika ne idu u narativnost, već na to da obeleže ljudski prisutnost i oplemene masu spomenika. Pokreti figure su svedeni na minimum, tako da čitava masa spomenika sa reljefnim kompozicijama figura kod kojih su naglašene vertikale govori o jednom otporu, mirnom i uzvišenom otporu ljudske dostojanstvenosti. Kameni masiv izbrazdan figurama đaka ostaje da kao istorija govori pokolenjima o streljanju i patnji nedužne dece. On stoji kao simbol i opomena.“ (Živković 1961a)

Odmah se mogu primetiti glavne podudarnosti sa rešenjem za Kamensko: i tamo se osnovni oblik mase tumači kao glavni nosilac opšteg značenja, dok površine sa tek naznačenim figurama „pričaju priču“ – u Kamenskom o borcima za slobodu, u Kragujevcu o deci kao simbolu otpora. I ovde se insistira na dramatičnom efektu koji proističe iz samog oblikovanja masa i njegovog odnosa prema prostoru. Dok je u Kamenskom ta „kamena gromada“ zbog svog položaja bila metafora „kamena temeljca“ kao „diva koji bdi“, ovde je ona nemoćna da se uzdigne kao „ptica čiji je let presečen“ i koja se „kao krik uzdiže i širi“. Efekat u ovom slučaju proističe iz samih masa koje jednom tačkom dodiruju zemlju i oštro zadiru u prostor povezujući pravicima svog rasprostiranja mesto streljanja i grobnicu.



Miodrag Živković, Spomenik streljanim đacima i profesorima, foto: Katarina Mitrović, savremeni izgled

U oba slučaja se, kao što je već primećeno, radi o jednom aktivnom odnosu prema prostoru i njegovim osobenostima, s jedne strane, i samoj masi kao instrumentu oblikovanja prostora, s druge strane. To je ono što je bilo ključno za koncept novog spomenika revolucije. O tom značaju prostora i mase i njihovim

međusobnim uslovljavanjima rečito govori jedan od značajnijih pokušaja da se definiše novi spomenik i to u pomenutom broju časopisa *Arhitektura*, u potpunosti posvećenom ovom problemu. U svom tekstu „Dva vida spomenika revoluciji“, Milan Prelog pažnju posvećuje ne toliko, kako bi se očekivalo, pobedničkom rešenju Vojina Bakića za Kamensko, već spomeniku koji mu je prethodio (podignutom 1960. kod Valjeva) – monumentalni *spomenik Stjepanu Filipoviću*. (Prelog 1961, 1–2) Prepoznajući početak sedme decenije kao trenutak prekretnice „i s obzirom na društvenu narudžbu i s obzirom na stvaralačke mogućnosti naše skulpture“ Prelog, kao kritičar koji je otpočetak podržavao Bakićev rad, upravo ovaj spomenik sagledava kao presudni kritički model konvencionalne skulpture. Kroz njegovu analizu on izdvaja nekoliko elemenata *novog spomenika revolucije* koji su, čini nam se, od suštinske važnosti ne samo za ostvarenja Miodraga Živkovića već i niza drugih autora jugoslovenske spomeničke umetnosti u naredne dve decenije.



Vojin Bakić, spomenik Stjepanu Filipoviću, foto: *Arhitektura* br 1–2, 1961.

njegov zahtev da spomenik bude smešten izvan grada, iako je sam spomenik zadržao konvenciju figuralnog predstavljanja. Po njemu, spomenik mora da bude revolucionaran simbol jednom gradu i njegovoj široj okolini, i to je glavni razlog što on ne može biti integrisan u grad, budući da mora biti veći od njega. (Prelog 1961, 1–2)

Spomenik je dakle, saglasno potrebi formulisanja jedne nove jugoslovenske memorijalne topografije, prevashodno instrument revolucionarne totalitarne didaktičnosti. S tim u vezi su i sledeće karakteristike: pretvaranje individualnog podatka (događaja ili pojedinca) u snažan likovni simbol, u slučaju *Spomenika Stefanu Filipoviću*, pobune i borbe. Dakle transponovanje iz konkretnog u simbolično i iz individualnog u opšte. Upravo je to prebacivanje težišta ka simboličnom značaju uslovalo i podvrgavanje deskriptivnih detalja ekspresivnoj dinamici cele skulptoralne

Prvi od tih elemenata je ideja da novi spomenik koji odražava ideje revolucije zahteva novi, drugačiji prostor. On ne može biti „zarobljen“ u starom urbanom tkivu (ispred gostionica, autobuskih stanica, na prašnim raskršćima ...) smeštajući likove naših revolucionara u „nevidljive kaveze tuđih prostornih okvira“. Budući da je njegova funkcija drugačija, on mora imati vlastiti prostor u kome dominira, odnosno njegova funkcija je da bude prisutan u posebnom, neobično širokom prostornom okviru, što onda posledično utiče i na njegove izuzetne dimenzije, sadržaj i oblike. To je ono što Prelog vidi kao važnu Bakićevu inovaciju,

mase. To je ono što je otvorilo put uplivu apstraktnih tokova onovremene skulpture u spomeničku plastiku. I Živković je stalno insistirao na ekspresivnosti mase kod svojih spomenika. To se može videti i u Obrazloženjima koja su bila deo obavezne konkursne dokumentacije, ali i u pokušajima da objasni estetiku redukcije skulpture na geometrijske oblike i njihove izražajne mogućnosti. Tako je i u intervjuu koji je dao zvaničnom lokalnom listu *Svetlost*, uoči otkrivanja spomenika, Živković insistirao na autonomnosti njegove forme negirajući bilo kakve asocijativne veze sa oblicima iz spoljašnjeg sveta. I to ne samo njegovog prepoznavanja kao *Spomenika V-3* odnosno, povezivanjem njegovog oblika sa popularnim filmom „Prozvan je i V-3“, već i svake veze sa oblikom „slomljenih krila“. Nasuprot tome, Živković je insistirao na potpunoj emancipaciji svoje skulpture: „Pod uticajem filma, i zbog izgleda samog Spomenika rasprostranjeno je mišljenje da on obeležava događaj obrađen u filmu i da ima oblik slomljenih krila. Međutim i jedno i drugo je pogrešno. Kameni masiv rascepljen na dvoje, kao obeležje tragedije, prikazuje veličinu događaja koja oblikovno nosi u sebi svu dramu tragičnog streljanja đaka.“ Živković je bio izričit: „Kamena gromada“ nema oblik ptice, nego se svojim masama nadvija nad mestom zločina, „nemoćna da se uzdigne kao ptica čiji je let presečen.“ (Nikolić 1963, 9)

Monumentalne dimenzije spomenika i njegova smela forma bile su tipična odlika novih spomenika revolucije, čija je realizacija bila moguća samo uz pomoć novih netradicionalnih materijala. Kako Milan Prelog zapaža, to više nije skulptura u klasičnom smislu, već sinteza skulpture i arhitekture „koja kvalitativno i kvantitativno prerasta u novi likovni simbol“.³⁹ Iako je negirao svaku asocijativnu vezu sa krilima u formalnom smislu, Živković je sigurno bio svestan snažne arhetipske simbolike raširenih krila. Taj dubinski sloj u značenju određenih savremenih oblika uočio je Milan Prelog na Bakićevom rešenju za *Spomenik pobedi* prepoznavši u njenoj jednostavnoj ekspresiji antičku krilatlu Niku. (Prelog 1961, 2)

Kod Živkovićevog *Spomenika streljanim đacima* vidi se pomak u odnosu na njegov dizajn za Kamensko u smislu veće dinamike masa – utisak koji je ostvaren asimetričnom dispozicijom dva kraka koja kao da su blago „pokrenuta“. Sam Živković je objasnio u svom obrazloženju da su plastični elementi masa tako raspoređeni da deluju u prostoru „kinetički, likovno i emocionalno.“ Nije nemoguće da se Živković za ovu formu odlučio inspirisan Bakićevim „krilima“ za *Spomenik pobede*, uspevši da ostvari utisak pokreta, gotovo lebdenja kolosalnih masa – utisak koji se dobija prilikom prilaska spomeniku. I Živkovićev spomenik ima određeni dubinski arhetipski sloj. On ga sam doduše nije toliko prepoznavao u samoj formi, kao što je to bio slučaj sa Bakićevim aluminijumskim „krilima“, već u posebnoj obradi površina u kojima se smenjuje reljefna obrada sa „onima koje deluju strukturom geoloških formacija“. I figure koje su tu da „humanizuju i oplemene“ čistu arhitektoniku masa su „izbrazdane“. S druge strane, odsustvo „čiste“ apstrakcije kod Živkovića podudara se sa opštim tokovima srpskog vajarstva koje je kritika zapažala

39 Paradigmatski primer po njemu je skica za Kamensko koja predstavlja afirmaciju apstraktne forme kao skulptorskog rešenja spomenika koji treba da izrazi neki simbolički sadržaj.



Miodrag Živković, Spomenik streljanim đacima i profesorima, foto: Katarina Mitrović, savremeni izgled, detalj

i tumačila kao sklonost iracionalnom i metafizi-
ci. (Trifunović 1970, 29–30) Tu, u osnovi „magijsku“ komponentu u svom, autorskom tumačenju nagovestio je sam Živković. I u obrazloženju za Kamensko i onom za Kragujevac on naglašava ideju svojih spomenika koji se nadvijaju nad mestom, kao da bde nad njim. U oba je spomenik poistovećen sa čuvarem, opomenom, njemu se dakle dodeljuje ta zaštitnička magijska uloga.⁴⁰ „On stoji kao kamena gromada, kao simbol pobe-
de i čuvar besmrtnih tekovina, dostojanstva i slobode. [...]Stoji kao simbol i opomena“. Iako zapravo izveden vajarskim modelovanjem oplata od belog cementa i kamena kojom je prekrivena betonska konstrukcija, spomenik u Kragujevcu je jasno identifikovan sa neobrađenim kamenom u kome i same „geološke formacije“ koje se smenjuju sa reljefom asociraju na tragičan događaj.

Spomenik je od svog svečanog otkrivanja 21. oktobra 1963. godine imao izvanrednu recepciju u javnosti. (Davidović 2006, 242–244) To su bile esejistički intonirane ekfrazе, uglavnom zasnovane na citiranom obrazloženju koje je sam autor saopštavao. Objavljen je u dve reprezentativne monografije posvećene jugoslovenskim spomenicima u kojima su publikovana najbolja ostvarenja memorijalne umetnosti u Jugoslaviji.⁴¹ Međunarodni publicitet je dobio kada je, zajedno sa drugim najuspelijim ostvarenjima spomeničke umetnosti u Jugoslaviji, predstavljen u uglednom francuskom časopisu *L'architecture d'aujourd'hui*.⁴² Jedan od prvih prikaza spomenika namenjen lokalnoj javnosti, pre svega građanima Kragujevca, kao onima koji su za spomenik i najdirektnije vezani, predstavlja samostalni pokušaj da se razume njegova savremena estetika i da se njene vrednosti približe publici, ali i da se, uprkos nastojanjima njegovog autora, konkretizuje njegova simbolika:

„Spomenik streljanim đacima i profesorima deo je kompleksnog rešavanja Spomen-parka. Na ovom poslu su angažovani svi – od

40 Taj kontekst možda postaje jasniji ako se uzme u obzir da je Živković neposredno pre konkursa za Kragujevac podigao monumentalni spomenik *Krajputaš* u selu Božurnja kod Topole .

41 Baldani, Juraj. *Revolucionarno kiparstvo*. Zagreb, 16, 84–85. 1977. *Spomenici revolucije*. Sarajevo, 185–187, 1968, prema: Davidović 2006, 242.

42 Po svedočenju samog Živkovića, spomenik je u časopisu predstavljen 1963. zajedno sa drugim spomenicima u Jugoslaviji, a godinu dana kasnije i samostalno preko cele strane pod naslovom *Monument commemoratif – Miodrag Živkovic*. (Majher 2006, 176–177)

urbanista do likovno-estetskih kreatora i utilitarnih majstora. Dakle biće to veliko delo naših ljudi, sa tragično-epskim duhom, ali i bliski humani ambijent u kojem se brižljivo komponuju dela savremenih vajara. Kao akord u jedinstvenoj simfoniji, dolazi ovaj spomenik streljanim đacima i profesorima svojom snažnom armirano-betonskom plastikom. To je lepo arhitektonsko, urbanističko, skulptoralno delo, koje se ukomponovalo u pejzaž kao jedna prostrana i plastična poenta. Ovaj spomenik počinje u slobodnom prostoru a živi i druguje sa ljudima i u njima, da razvija jasna duboko ljudska osećanja i smisao za nove linije i ritmove. Oktobarski bol i ponos je produhovljen. Iz zemlje natopljene krvlju, nikao je beli armirano-betonski spomenik. Kao svedok jednog vremena – za vremena koja dolaze. Imena đaka prerasla su jedno zajedničko V-3, divovsko i lepo, izraslo kao iz đачke mašte.“ (Varjačić 1963, 2)

Spomenik je od trenutka svog svečanog otkrivanja zaista postao simbol čitave kragujevačke tragedije i celog Spomen-parka, istaknuto „sveto mesto“ Jugoslavije i jedan od važnijih centara patriotskih hodočašća i godišnjih rituala evokacije i komemorativnih svečanosti. Ovaj spomenik je pokazatelj da je modernistička paradigma umetnosti uvedena u reprezentativnu spomeničku plastiku i arhitekturu na premisama vere u mogućnost novih simbola da izazovu emocionalni odgovor kod ljudi. (Mitrović 2016, 50) Sa tom namerom je upravo kod *spomenika đacima* priređivana komemorativna manifestacija *Veliki školski čas* kao jedan od najmasovnijih poetsko-muzičkih rituala performativnog sećanja u Jugoslaviji. Zahvaljujući svojoj monumentalnoj ikoničnoj fizionomiji, ali i „upotrebi“ u jugoslovenskoj simboličnoj politici, *spomenik đacima* preuzeo je funkciju „centralnog“ spomenika čitavog Spomen-parka, postajući njegov svojevrsni simbol. Takođe, on pokazuje da je upravo mogućnost realizacije u velikom i „posvećenom“ prostoru omogućila srpskoj i jugoslovenskoj skulpturi da to i postane.



Veliki školski čas, naslovna strana časopisa *Veliki školski čas*, br 11, 1979.

Skraćenice

Izvori

„Elaborat pod šifrom '211442'“. Tehnički opis. Idejna koncesija spomenika streljanim đacima. ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. Установа спомен-парк Крагујевац, (1961–1963), бр. 19, Изградња споменика стрелјаним ђацима (1963).

„Извештај са састанка жирија“ ИАШК Установа „Спомен парк“ Крагујевац (1961–1963), к. 4. 19. (недатирано).

Конкурс за израду идејних пројеката за уређење гробница народних хероја Тозе Драговића и Наде Наумовић у спомен-парку у Крагујевцу. Документација Музеја „21. октобар“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, 3. (недатирано).

„Konkurs za izradu idejnog rešenja (projekta) za uređenje đачке grobnice u Spomen parku u Kraгујевцу“ Документација Музеја „21. октобар“. Установа спомен-парк „Крагујевачки октобар“, (недатирано).

Конкурсни елаборати обликовања гробница ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. (б.б.)

Pismo Miodraga Živkovića Upravi Ustanove Spomen-park (7. avgust 1963), ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3, Установа спомен-парк Крагујевац (1961–1963), бр. 19, Изградња споменика стрелјаним ђацима (1963).

План рада на изградњи Спомен-парка у 1956. години, 30.01. 1056. Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, (13. 5. 1955) ИАШК Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3, инв. бр. 1484.

Предлог за подизање Спомен-парка Октобарским жртвама у Крагујевцу, Измењени програмски извештај комисије, Документација Музеја „21. октобар“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-I-1955.

„Predračun Ratibora Đorđevića za investiciona ulaganja za uređenje terena oko grobnice streljanih đака“ (nedatirano), Фонд Спомен-парк Крагујевац, к. 3. Установа спомен-парк Крагујевац, (1961–1963), бр. 19, Изградња споменика стрелјаним ђацима (1963).

Записник са састанка одржаног 9. августа 1953. године у Београду у просторијама Државног секретаријата за буџет и финансије. Документација Музеја „21. октобар“, Одбор за подизање Спомен-парка октобарским жртвама, бр. 21. 3-I-1955.

Literatura

Anonim. „Шумадија и Јединствени народно-ослободилачки фронт.“ *Светлост* 1, 6. јануар 1945.

Аноним. Пионири из свих република у Крагујевцу.“ *Светлост* 41, 27. октобар 1959.

Аноним. *Светлост* 22, 9. јун 1961.

Аноним. „Споменик стрелјаним ђацима.“ *Светлост* 25, 5. јул 1961а.

Аноним. „Споменик стрелјаним ђацима.“ *Светлост* 25, 5. јул 1962.

Аноним. „Октобарске свећаности.“ *Светлост* 42, 17. октобар 1963.

- Asman, Alaida. *Duga senka prošlosti. Kultura sećanja i politika povesti*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.
- Давидовић, Јелена. „Три споменика у Спомен-парку 'Крагујевачки октобар'.“ *Шумадијски анали: часопис за историографију, архивистику и хуманистичке науке* 2, II (2006): 236–255.
- Davidović, Jelena. *Šest decenija spomen-parka „Kragujevački oktobar“*. Kragujevac: Spomen-park „Kragujevački oktobar“, 2013.
- (Д.-ић) „Прича о херојима. Разговор са ауторима награђених радова за уметничко обликовање гробница у Спомен-парку.“ *Светлост* 19, 9. мај 1958.
- Gojković, Milan (ur.). *Kragujevac*. Beograd, 1979.
- Ivančević, Nataša. „Promjena tipologije spomeničkog rješenja Vojina Bakića – Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije, Kamenska.“ *ANALI GAA, XXXII–XXXV* (2012–2015): 32–33/34–35, 405–426.
- К., Јб. „Двадесети рођендан слободе.“ *Светлост* 43, 22. октобар 1964.
- Кајге, Нарке. *Sećanje u kamenu – okamenjeno sećanje?* Beograd: Biblioteka XX vek, 2014.
- Kolacio, Zdenko. „Spomenik pobjede narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko).“ *Arhitektura* 1–2. (1961): 20–21.
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1988.
- Мајхер, Весна. *Казивања и искази српских вајара (Друга половина 20. и почетак 21. века)*, Београд, 2006.
- Manojlović-Pintar, Olga. *Arheologija sećanja. Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*. Beograd: Udruženje za društvenu istoriju, 2014.
- Марковић, Драгослава. „Рођендан – радост победе.“ *Светлост* 43, 20. октобар 1959.
- Milenković, Dragi. „Nesporazumi oko naših spomenika kulture.“ *Arhitektura i urbanizam, časopis za arhitekturu, urbanizam, primenjenu umetnost i industrijsko oblikovanje, organ Saveza Društava arhitekata i saveza Društava urbanista Jugoslavije* 10. (II) (1961): 3–5.
- Mitrović, Katarina. „Емоције у меморијалној скулптури социјализма: Spomen park 'Kragujevački oktobar'.“ у *Skulptura, medij, metod i društvena praksa*, ur. Suzana Vuksanović i Ana Bogdanović, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2016.
- Николић, Б. „Споменик пред завршетком.“ *Светлост* 33, 16. август 1963.
- Nikolić, Kosta. „Komunizam i religija: istoriografsko-antropološki ogled.“ *Етноантрополошки проблеми* 12 (1), (2017): 51–70.
- Ј. „21. октобар свечано обележен.“ *Светлост* 43, 28. октобар 1960.
- Prelog, Milan. „Dva vida spomenika revoluciji.“ *Arhitektura* 1–2 (1961)..
- Protić, Miodrag B. *Skulptura XX veka. Umetnost na tlu Jugoslavije*. Beograd, Zagreb, Mostar, 1982.
- Путник, Владана. „Меморијална скулптура Миодрага Живковића.“ у *Јавни споменици и спомен обележја – колективно памћење и/или заборав*, Зборник радова, ур. Нада Живковић, 115–124. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2014.
- Раденовић, Драган (ур.) *Сутјеска: скулптор Миодраг Живковић*, Београд: Графолик, 2019.
- Radić, Radmila. „Politička ideologija kao sekularna religija i njena integrativna funkcija“ у *Dijalog povjesničara/istoričara*, Zagreb, 2001. 467–483.

- Тадих, Димитрије. „Нераздвојни другови.“ *Светлост* 42, 21. октобар 1957.
- Trifunović, Lazar. „Putevi i raskršća srpske skulpture.“ *Umetnost* 5–32 (1970).
- Varjačić, M. „Spomenik streljanim đacima i profesorima.“ *Svetlost* 42, 17. oktobar 1963.
- Venturini, Darko. „Spomenici revolucije – pobjeda ideje.“ *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primjenjenu umjetnost*, 1–2, XV (1961): 20.
- Živković, Miodrag. Anketa – vajari, *Umetnost* (1970): 81–82.
- Živković, Miodrag. *Elaborat pod šifrom „211442“*; „Tehnički opis. Idejna koncepcija spomenika streljanim đacima. Spomenik streljanim đacima (1961a). Dokumentacija Muzeja „21. oktobar“.
- Установа спомен-парк „Крагујевачки октобар“, (недатирано).
- Živković, Miodrag. „Rad kipara Miodraga Živkovića.“ (II nagrada). *Arhitektura, časopis za arhitekturu, urbanizam i primjenjenu umjetnost* 1–2, XV (1961): 22.

Katarina Mitrović
Historical Museum of Serbia

**SCULPTURE OF FREE FORM
– NEW MONUMENT FOR NEW TIME MIODRAG ŽIVKOVIĆ’S
MONUMENT TO SHOT STUDENTS AND TEACHERS**

Summary:

Right from its unveiling in 1963, the *Monument to Shot Students and Teachers*, a work by the sculptor Miodrag Živković, became one of the iconic signs of Yugoslav culture and an obligatory place of patriotic pilgrimage for young Yugoslavs. It was the first of a series of monuments, most notably including his grandiose structures at Tjentište and Kadinjača, which placed Živković’s work at the summit of Yugoslav memorial art. The present text offers an analysis of the framing that shaped the monuments of *Kragujevački oktobar* (Kragujevac October) memorial park, followed by a discussion of the formal and conceptual sources that informed its design. The discussion ranges from the very conception of the memorial park as ‘a new form of a monument to freedom’ and ideological interpretations of Nazi victims to the role played by public competitions in contemporary reflections regarding the implementation of contemporaneous (modernist) tendencies in Yugoslav sculpture to its monumental (revolutionary) memorial art.

Keywords:

monuments, Modernism, sculpture, symbol, revolution, public competition

KRITIK



REVIEWS

Gordana Nikolić
Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad

SAVREMENA NOVOMEDIJSKA UMETNOST – POJMOVNO I ISTORIJSKO ODREĐENJE

Apstrakt:

Tekst predstavlja teorijske interpretacije pojma *novomedijske umetnosti* u kontekstu savremene umetnosti koja simbolično počinje od 1989. godine sa globalnom smenom paradigmi od moderne u savremenu umetnost (T. Smith). Pojam *novi mediji* je u širokoj upotrebi u interpretaciji savremenih umetničkih praksi u istoriji i teoriji umetnosti poslednjih decenija (od devedesetih godina XX veka). Međutim, u savremenom kontekstu *novomedijskih* i *postmedijskih* umetničkih praksi (R. Krauss), postavljanje granice koja odvaja nove od starih medija postalo je sklisko područje zbog zastarevanja medija usled neprekidnih inovacija na polju tehnologija koje ulaze u svet umetnosti, upotrebe tradicionalnih medija u novomedijskoj umetnosti, kao i različitih medijskih transfera sadržaja. Tekst istražuje terminološke dvosmislenosti u upotrebi pojmova i kvalitete i vrednosti koji, pored samih medijskih alata, karakterišu savremenu novomedijsku umetnost.

Ključne reči:

mediji, novomedijska umetnost, postmedijska umetnost, savremena umetnička praksa, savremene teorije umetnosti

Aporije tehnološkog determinizma *novomedijske umetnosti*

U istoriji i teoriji *savremene umetnosti* – koja simbolično počinje od 1989. godine sa globalnom smenom paradigmi od moderne u savremenu umetnost (Smith 2009; Smith 2011) – terminologija koja se primenjuje za takozvanu *novomedijsku umetnost* (new media art) karakteriše fluidnost i nestabilnost značenja. Iako se čini da je globalno područje kulture i umetnosti danas zasićeno diskursom o (*novim*) medijima, ipak za sada ne postoje čvrste teorijske i terminološke osnove da bismo mogli jednostavno da novomedijsku umetnost klasifikujemo i definišemo. Umetničke prakse o kojima će biti ovde reči nose brojne nazive u teoriji, a u ovom tekstu ih označavamo krovnim terminom *novomedijska umetnost* koji je neformalnim konsenzusom – sa ili bez prefiksa *novo* – široko korišćen.

Uopštene definicije termin *medij* vezuju za svaki komunikacijski kanal u rasponu od štampanog papira do digitalnog podatka koji obuhvata različite sadržaje od umetnosti, preko vesti, edukacije i drugih oblika informacije. Primena ovog termina u teoriji danas funkcioniše u širokoj amplitudi značenja: od Mekluanovog (McLuhan 1964/1994) seminalnog koncepta s fokusom na samom mediju (televizije) kao kanalu, kodu ili poruci do ekstenzivnog pojma *elementalni mediji* (Peters 2015) u kom mediji nemaju samo komunikacijski/posrednički kvalitet već su to same infrastrukture nastale u konvergenciji prirodnih elemenata (vazduh, zemlja, voda, vatra) i ljudske invencije (tehnologija, veština) koje omogućavaju ljudskom životu da napreduje. Piteraova teorija sagledava savremene (digitalne) medije kao produžetak ranih praksi vezanih za uspostavljanje civilizacije kao što su vladanje vatrom, izgradnja kalendara, čitanje zvezda, stvaranje jezika i uspostavljanje religija.¹ Ipak, teorija se najviše oslanja na opštu podelu na *nove medije* kao digitalne oblike komunikacije posredovane kompjuterima, mobilnim telefonima, tabletima i sličnim uređajima i *stare medije* koji su zapravo analogni, neinteraktivni mediji (televizija, radio i štampani mediji). Granica koja u ovom slučaju odvaja nove od starih medija je komunikacijski/interaktivni kvalitet tehnologije koja je, umesto pasivne konzumacije starih medija, u slučaju novih (digitalnih) medija donela kreativno učešće korisnika, mogućnost podešavanja prema korisničkim sklonostima i selektivnog/intuitivnog povezivanja s različitim odabranim sadržajima. U svom osnovnom značenju u svetu umetnosti, termin *medij* označava sredstva, tehnologije, materijale, metodologije, mehanizme ili uređaje uz pomoć kojih se stvara umetničko delo, kao i određeni efekat, što omogućava teoriji da umetnost uopšte smatra *medijskom*.² Ipak, u kontekstu savremene umetnosti i

1 Između ostalih, izložba koja se bavila ovom temom u umetnosti: *Mediji su u vazduhu, pod zemljom, nad vodom, u vatri / The Media are in the Air, beneath the Earth, above Water, within Fire*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2018.

2 Crtež, slikarstvo i skulptura spadaju u *tradicionalne* medije, dok se medijima mogu nazvati i različiti materijali koji se koriste za stvaranje umetničkog dela (tempera, ugalj, čelik).

teorije, termin *novi mediji* se primenjuje za specifičniji korpus umetničkih praksi koje primenjuju nove tehnologije, iako još uvek bez čvrsto utemeljene terminologije. Ubrzan razvoj tehnologije poslednjih decenija i njihova dostupnost u umetnosti omogućili su medijski diverzitet umetničkih praksi koje – pored fotografije, radija, videa, televizije – uključuju upotrebu interneta, mobilnih telefona, bežičnih i GPS sistema, biotehnologiju, virtuelnu realnost, kompjuterske igre, digitalnu animaciju, 3D štampu, tehnologiju nadzora, automatizovane i autonomne tehnologije (veštačka inteligencija) i drugo.

Ovaj medijski diverzitet u umetničkoj praksi pratio je terminološki diverzitet u teoriji. Rane rasprave iz oblasti medijske umetnosti su se pojavile već krajem šezdesetih godina XX veka (npr. časopis *Leonardo Journal*), dok je pretežno većina istraživanja pokrenuta i ključnih publikacija objavljena od početka novog milenijuma s demokratizacijom i popularizacijom digitalne tehnologije, kada je i ova umetnost počela da privlači institucionalnu pažnju i finansijsku podršku.³ Tek je krajem devedesetih godina XX veka i tokom prve decenije ovog veka termin *novomedijska umetnost* postao utvrđena etiketa za široki spektar umetničkih praksi koje uključuju dela nastala upotrebom novih medijskih tehnologija. Umetnički kritičar i kustos Domenico Kuaranta tvrdi da se ova umetnost razvijala uglavnom u zatvorenom društvenom kontekstu (sa sopstvenim institucijama, stručnjacima, platformama za diskusiju, publikom i ekonomskim modelom i predstavom o umetnosti) i da je tek u prvoj deceniji XXI veka takva praksa uspela da se predstavi na široj platformi savremene umetnosti zahvaljujući ključnoj ulozi kustosa za aktivno predstavljanje novomedijske umetnosti u areni savremene umetnosti.⁴ (Quaranta 2012) U svojoj seminalnoj knjizi o digitalnoj umetnosti, kustoskinja Kristijan Pol tvrdi da se digitalna umetnost prvobitno zvala *kompjuterska umetnost* (computer art), zatim *multimedijalna umetnost* (multimedia art), da bi na kraju ove umetničke prakse bile okupljene oko krovnog termina *novomedijska umetnost*. ([new media art] Paul 2003, 7) Teoretičar Armin Medoš koristi široko prihvaćen termin *medijska umetnost* (media art), smatrajući da izbor različitih termina za manje ili više iste stvari često odaje sklonost ka određenom ukusu, jer neko govori iz istorijske pozicije i iz određene teorijske ili umetničke perspektive. (Medosch 2005, 25) Većina šema klasifikacije medijskih umetničkih praksi se zasniva na korišćenju tehnologiji (npr. *video umetnost*, *net.art*, *virtuelna umetnost*) i malo je pokušaja kategorizacije medijskih umetničkih formi prema motivima, temama ili drugim estetskim kategorijama i principima.⁵

3 Objavljena je jedna od ključnih knjiga s klasifikacijama umetnosti novih medija: Wilson, S. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge: MIT Press, 2002. Centar za umetnost i medije – ZKM, Karlsruhe (Nemačka) pokrenuo je mrežu za sistematsko istraživanje medijske umetnosti: *Medien Kunst Netz / Media Art Net*. <http://www.medienkunstnetz.de/mediaartnet/>

4 Kustosi-pioniri koji su konceptualizovali izložbe novomedijske umetnosti za muzeje savremene umetnosti na prelazu u novi milenijum: Stiv Dic (Steve Dietz), Džon Ipolito (Jon Ippolito), Bendžamin Vajl (Benjamin Weil), Kristijan Pol (Christiane Paul), Beril Grejem (Beryl Graham), Sara Kuk (Sarah Cook), Barbara London i dr.

5 Medoš navodi ostale termine koji se koriste za označavanje ovog polja u celini ili njegovih podžanrova: *elektronska umetnost* (electronic art), *umetnost i tehnologija* (art & technology), *video umetnost*

Jedan od vodećih teoričara medija Lev Manovič koristi termin *metamediji* (meta-media) kada govori o novim medijima kao novoj avangardi koja se, za razliku od rane avangarde iz dvadesetih godina XX veka, ne bavi više novim načinima viđenja ili predstavljanja sveta, već novim načinima pristupa i upotrebe prethodno akumuliranih medija. U tom pogledu, Manovič smatra da su novi mediji *postmediji* ili *metamediji*, jer stare medije koriste kao svoj primarni materijal. (Manovich 2003, 23–24) Novija teorija aktivira, često u širem kontekstu kritičke medijske kulture (Apprigh 2013), termin *postmedij* (post-medium) koji je koristila umetnička kritičarka Rosalind Kraus kritikujući Grinbergov modernistički koncept *medijske specifičnosti* ([medium specificity] Greenberg 1982; Greenberg 1985) kao nerelevantan nakon pojave video umetnosti, strukturalnog filma i televizije, koji su suštinski heterogeni i ne mogu se svesti na pojedinačne osobine jednog umetničkog medija. (Krauss 2000)

I pored napora da klasifikuje i opiše novomedijsku umetnost, u teoriji i istoriji umetnosti dominiraju progresivističke / pravolinijske trajektorije umetničkih praksi u kojima je smena medijskih tehnologija osnovni kriterijum kategorizacije. Medoš ukazuje da ovaj narativ smatra da je dolazak „novog“ rezultat tehnološkog progressa, dok nas ujedno ubeđuje da se ništa zapravo nije promenilo, jer već postoji u nekoj embrionalnoj predigitalnoj formi. Tako je teleologija digitalnog konstruisana da bude tehnološki progresivna i kulturalno konzervativna. (Medosch 2005, 27) Problem isključivo tehnicističkih interpretacija novih medija dodatno komplikuje činjenica da celokupna kultura, dakle i stariji oblici kulturne proizvodnje i stari mediji, koristi generišuće digitalne procese i predstavlja se u digitalnim formama. Zato Manovič već na početku novog milenijuma postavlja pitanje da li rasprava o novim medijima ima smisla danas, ali ipak nam ukazuje na osnovne principe novih (digitalnih) medija koji se razlikuju od starih medija: numeričku reprezentaciju, modularnost, automatizaciju, promenljivost i transkodiranje. (Manovich 2003, 11) Tako se i kustosi-teoretičari Sara Kuk i Beril Grejem, iako svesni sociološke složenosti ove umetnosti, usredsređuju na medij i definišu novomedijsku umetnost kao umetnost koja je nastala upotrebom elektronskih medijskih tehnologija koja prikazuje bilo koje od/ili sva tri ponašanja: interaktivnost, povezanost i računarnost, u bilo kojoj kombinaciji. (Graham, Cook 2010) S druge strane, tumačenja organizovana povezivanjem eksperimenata medijske umetnosti preko ključnih tema i koncepata odstupaju od uobičajenih narativa i predstavljaju novu fazu u istraživanju istorije ovih umetničkih praksi. (Shanken 2009; Shanken 2015).

Pol u svojoj definiciji pravi razliku između „[...] umetnosti koja koristi digitalne tehnologije kao *alat* (tool) za stvaranje tradicionalnih umetničkih predmeta – poput fotografije, grafike, skulpture ili muzike i umetnosti koja koristi te tehnologije

(video art), *softverska umetnost* (software art), *net.art*, *generativna umetnost* (generative art), *informatička umetnost* (information art), *umetnost virtualne stvarnosti* (virtual reality art), *umetnost igara* (game art), *tele/robotička umetnost* (tele/robotics art), *hipermedija* (hypermedia), *hipertekst* (hypertext), *interaktivna instalacija* (interactive installation) itd. Sistemi klasifikacije su adresirani na mejling listi CRUMB (2005). (Medosch 2005, 24)

kao svoj vlastiti *medij* (medium), koji se proizvodi, čuva i predstavlja isključivo u digitalnom formatu i koristi njegove interaktivne i participativne karakteristike.“ (Paul 2003, 8) Medoševa korekcija ove definicije ukazuje na kvalitativnu razliku u razumevanju medijske umetnosti uvođenjem elementa *samoreferencijalnosti* (self-referentiality) koji mnoga dela medijske umetnosti sadrže. Medij u ovoj definiciji nije samo nosilac sadržaja, već je formativan za stvaranje značenja. Dakle, ova dela ne samo da „koriste“ medij već i preispituju i osporavaju njegove granice; pokušavaju da daju implicitne ili eksplicitne izjave o svojstvima medijskih tehnologija i tako postavljaju pitanja o presecima nauke, tehnologije i kulture. (Medosch 2005, 25) Tako i Mark Trajb, osnivač poznate platforme *Rhizome* za umetnost novih medija, i kritičarka Rina Džana u knjizi *New Media Art* objašnjavaju da uvođenjem tehnologija, u svrhu eksperimenta ili kritike, umetnici novih medija ih redefinišu kao umetničke medije. (Tribe, Jena 2006)

Medoš smatra da nije u pitanju difuzna „suština“ medijske umetnosti koja opravdava da o njoj govori kao o zasebnom polju, već je to njihov institucionalni kontekst, to jest samo postojanje sistema institucija koje su se manje ili više isključivo bavile novomedijskom umetnošću.⁶ On je izneo tezu da su pojedini osnivači institucija uspeali da institucionalno stvore medijsku umetnost, ali da nisu uspeali da izgrade čvrste teorijske i terminološke osnove, jer su se jezik i „filozofija“ koje su koristili odnosili na fetišizirane pojmove bestelesnih informacija i interaktivnosti. Po Medošu je diskursna relevantnost novih medija završena već 1995–96. godine zbog toga što je internet bio otvorenog pristupa, a ova vrsta fundamentalne greške je uništila teren i kasnije dovela do konfuzije i nesporazuma u kojima se nalazimo.⁷ Iako ova vrsta nesporazuma još uvek tinja u teoriji, teorija danas pokušava da isprati medijske tehnologije u nastajanju i refleksije umetnika o temama u vezi sa estetskim, istorijskim, tehnološkim, kulturnim, političkim, naučnim, etičkim, društvenim, pravnim, ekološkim i drugim pitanjima. Među njima su i danas goruće teme o problematičnom uticaju sveprisutne „inteligentne“ automatizovane tehnologije i moći algoritma koja se, između ostalog, oslanja na emocije i osećaje pojedinca: subliminalno izdvajanje podataka kroz prividnu interaktivnost, zavisnost od digitalnih aplikacija i stvaranje nove subjektivnosti, zloupotreba identiteta, gubitak privatnosti uz napredne tehnologije nadzora, nesvesni uticaj na stvaranje političkih stavova i druge taktike eksploatacije pojedinca uz pomoć tehnika bihevioralne nauke (nauke o ponašanju). (Faletra 2020)

6 Postoje veliki festivali (npr. *Ars Electronica* u Lincu, Austrija od 1979. godine) i velike institucije (npr. *ZKM* u Karlsruheu, Nemačka) koje privlače velika sredstva, organizuju velike izložbe i proizvode obimne publikacije. Međutim, ekonomski beznačajne, ali diskurzivno vrlo važne su brojne male institucije (medijske laboratorije ili laboratorije za hakovanje) koje su napredovale od sredine devedesetih godina XX veka, formirajući alternativno polje sa sve većim brojem globalnih konekcija i decentralizovanim i umreženim pristupom. (Medosch 2005)

7 Više o tome: mailing lista Spectre: <https://www.mail-archive.com/spectre@mikrolisten.de/msg00354.html>, portal Monoskop: https://monoskop.org/Media_art_and_culture

Nova digitalna avangarda u mreži prošlosti i budućnosti

U potrazi za istorijskom legitimizacijom i kanonizacijom novomedijskih umetničkih praksi sagledava se njihov odnos s istorijskim umetničkim pojavama kada, uz tehnologiju, postaje značajno i istraživanje avangardnih i neoavangardnih umetničkih pokreta XX veka. Najčešće formalne karakteristike umetnosti novih medija koje ističe teorija – pre svega interaktivnost s korisnikom i njegova kreativna participacija u stvaranju umetničkog rada, komunikativnost, umreženost, nematerijalnost, nestabilnost, efemernost, procesualnost, eksperimentalnost – ujedno su i formalne karakteristike koje mogu biti svojstvene i drugim savremenim umetničkim praksama. Istraživanja i teme novomedijske umetnosti često korespondiraju s istraživanjima i umetničkim eksperimentima rane avangarde, konceptualne umetnosti, procesualne umetnosti, bodi-arta (body art), performansa, mejl-arta (mail art), vizuelne poezije, društveno angažovanih praksi, institucionalne kritike, kritike umetničkog tržišta, idejama feminističke kritike, ideologijama marksizma, naučnim znanjima i drugim sferama društvenih praksi i nauke. Teoretičarka novih medija i kustoskinja Inke Arns istraživala je medijsku umetnost kroz pojmove i koncepte *interakcije*, *participacije* i *komunikacije/umrežavanja* čiji značaj smatra ključnim za umetnost XX veka. Ona tvrdi da je značenje termina *interakcija* pretrpelo kontinuiranu transformaciju u godinama između participativnog hepeninga i akcije Fluksusa pedesetih i ranih šezdesetih godina i interaktivne medijske umetnosti osamdesetih i devedesetih godina XX veka kada je društveni pojam *interakcije* (interaction) zamenjen tehnološkim pojmom *interaktivnosti* (interactivity) zasnovanim na mediju (interakcija čovek–mašina). Međutim, uspon interneta sredinom devedesetih je vratio društveni značaj uparenim pojmovima interakcije/interaktivnosti, koji su od tada sve više opisivali ljudsku razmenu uz pomoć medija, a samim tim i povezali se sa idealima intermedijske umetnosti tokom šezdesetih godina kao i ranim eksperimentima telekomunikacija u sedamdesetim i osamdesetim godinama XX veka. (Arns 2004)

Umetnici su tokom različitih istorijskih perioda integrisali nove tehnologije u svoju umetničku praksu – eksperimentisali su s fotografijom, filmom, radijom, televizijom, kompjuterskom tehnologijom, internetom, virtuelnom realnošću, robotikom, a danas s tehnologijom iz oblasti veštačke inteligencije – te se počeci medijske umetnosti često povezuju s invencijom fotografije u XIX veku. Piter Vajbel smatra da su konceptualne preteče medijske umetnosti rani modernizam i avangarda u pokretima futurizam, kubizam, kubofuturizam, suprematizam, dadaizam, nadrealizam, dok su nove umetničke forme nastale posle Drugog svetskog rata, kao što su akciono slikarstvo, Fluksus, hepening, pop-art, kinetizam, op-art, Arte Povera, akcije, performansi, pripremile tlo za digitalnu sliku. (Weibel 1984) Teoretičar Majkl Raš nam pruža uvid u istoriju novih medija preko njihove veze s ključnim umetničkim pokretima XX veka od kubizma i dadaizma do performansa i instalacija, smatrajući da je umetnost zasnovana na tehnologiji konačna avangarda

XX veka. (Rush 1999; Rush 2005) Manovič ističe vezu s ranom avangardom, s tom razlikom što je stara medijska avangarda dvadesetih godina XX veka stvorila nove oblike, nove načine predstavljanja stvarnosti i viđenja sveta, dok nova medijska avangarda govori o novim načinima pristupa i manipulisanja informacijama. (Manovich 2003, 22–24)

Istorijska perspektiva nam otvara uvide u novomedijske umetničke prakse kao novu digitalnu avangardu koja osmišljava nove forme, jezike, strategije i taktike u umetnosti u utopijskoj viziji promene sveta. U tom aspektu, teorija opet aktivira i redefiniše pojam *dematerijalizacije umetničkog objekta* ([dematerialization of the art object] Lippard, Chandler 1968) koji je ranije primenjivan za tumačenje povlačenja ili izostanka umetničkog objekta, to jest za nematerijalnost u konceptualnim umetničkim praksama koja je delovala u svrhu kritike komodifikacije umetnosti i umetničkog tržišta. Filozof Žan Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard) primenjuje izraz *nematerijalno* za naslov izložbe *Les Immatériaux* 1985. godine (Le Centre Pompidou, Pariz), kojom je stvorio viziju novih medija s takozvanim *novim materijalima* koji sami „rade“ i „govore“. U postmodernističkom duhu predviđanja kraja velikim narativima i humanističke tradicije, Liotar je ovom izložbom postavio pitanje da li je i kako je naš odnos prema svetu i prirodi radikalno promenjen postojanjem novih materijala, tehnologija i telekomunikacija. (McDowell 1985) U slučaju novomedijske umetnosti nematerijalnost se odnosi, između ostalog, na mreže poput interneta koja radi na softveru (a koga čine kodovi i protokoli) i distribuira digitalizovane podatke beskonačno, kao i na nematerijalnost virtuelnih svetova (Lillemoose 2006).

Teoretičar Erik Klajtenberg aktivira Liotarov koncept takozvane *negativne dijalektike avangarde* (Negative Dialectics of the Avant-Garde) da bi ukazao na kontinuitet između ranih avangardnih praksi i kritički angažovanih novih medija. (Kluitenberg 2001) Liotar prati začetke moderne umetnosti od pronalaska fotografije koja je slikarstvo učinila ekonomski neodrživim. Kao odgovor na ovu situaciju, avangardni slikari su počeli da se bave negativnom dijalektikom slike – kontinuiranim izumom vizuelnih modusa koji osporavaju i negiraju prethodne dominantne umetničke konvencije – koja svoju konačnu formu ostvaruje u Maljevičevom crnom kvadratu. (Lyotard 1988) Klajtenberg primenjuje Liotarove ideje na umetnost novih medija u kojima prepoznaje kvalitet za kritički angažman van sfere umetnosti u negativnoj dijalektici mrežnog društva kapitalizma, pri čemu avangarde pružaju koristan set konceptualnih alata, ideja, taktika i strategija. (Kluitenberg 2001)

Ključna činjenica za raspravu o novomedijskim umetničkim praksama kao novoj digitalnoj avangardi jeste da ove umetničke prakse često ne afirmišu nove tehnologije, već se bave njihovom analizom, problematizacijom, kritikom i osmišljavanjem različitih strategija *hakovanja* (hack) sistema čime se otvaraju šira društvena pitanja. Dok dominantna medijska kultura od devedesetih godina XX veka entuzijastično prihvata nove tehnologije skoro u potpunosti zanemarujući njihove političke i ekonomske implikacije, na globalnom nivou se pojavljuje scena koju čine umetnici, teoretičari, aktivisti i organizacije sa svojim mejling listama

i manifestacijama (konferencije, festivali, izložbe) koja stvara kritičku kulturu novih medija.⁸ Za aktivističke medijske prakse angažovane u kritici dominantnog političko-ekonomskog poretka značajna je teorija *taktičkih medija* koju je krajem osamdesetih godina XX veka formulisao francuski filozof Serto kao taktiku građana protiv strategija države (Certeau 1988), a u kulturi novih medija, između ostalih, zagovarali teoretičari Hert Lovink i David Garsija (Garcia), Džoan Ričardson (Joanne Richardson) i kolektiv *the Critical Art Ensemble*. Taktički mediji kombinuju umetnost s eksperimentalnim medijima i političkim aktivizmom i na digitalnoj mreži i u fizičkom prostoru (onlajn/oflajn).

Brojne institucije, festivali, konferencije, mejling liste, muzejske izložbe, umetničke kolekcije i publikacije posvećene novim medijima pokazuju da se ova oblast više ne nalazi na marginalnim pozicijama kulture, ali da je izostanak percepcije njenog šireg konteksta jedan od problema u prezentaciji i tumačenju novomedijske umetnosti. Ovaj trend je posebno prisutan na festivalima poput *Ars Electronica* u Lincu koji se, od mesta dublje (kritičke) refleksije tehnologije i društveno angažovanih strategija, pretvara u spektakl demonstracije tehnološke moći koji privlači skoro stotinu hiljada ljudi godišnje.⁹ Kako se utopija o mogućnosti *globalne mreže* (World Wide Web) da nehijerarhijski reteritorijalizuje demokratiju ispostavila kao iluzija, a internet postao „sanjivo, a opet klaustrofobično okruženje“, Lovink zagovara ideju da, umesto očekivanog nihilizma, internet treba redizajnirati i preusmeriti kako bismo ga opet pretvorili u alat. (Faletra 2020) Institucionalizacija, akademizacija i ulazak na tržište umetnosti novih medija, kroz najčešće tehnicističke narative zvaničnog umetničkog i edukativnog sistema, kao i u slučaju avangarde i neoavangarde, podstakli su rasprave o komodifikaciji novih medija i ujedno pacifikaciji njene moći invencije i kritike. Zbog toga je, pored analize ulaska novomedijskih praksi u umetnički sistem¹⁰, skoro nemoguće objasniti ovu umetnost

8 Hert Lovink (Geert Lovink), Pit Šulc (Pit Schultz), Konrad Beker (Konrad Becker), Vuk Ćosić, Hit Banting (Heath Bunting), Aleksej Šulgin (Aleksей Шульгин), kolektivi Critical Art Ensemble, 0100101110101101.ORG, Übermorgen, mikro.de, Public Netbase t0, Irrational.org, Jodi.org, The Yes Men, RTMark, Bureau of Inverse Technology, asocijacija Apsolutno i drugi. Reč je o pokretima i praksama iz devedesetih godina XX veka: tzv. net.art, *taktički mediji* (tactical media) ili šira scena tzv. *hakerske kulture* (hacker culture). Mejling liste: *Nettime* (1995), *Syndicate* (1996–2001), *Spectre* (2001) itd.

9 Uredaje koji su korišćeni za masovna pogubljenja u ratnim zonama festivali pretvaraju u „[...] porodično prigodne večeri zabave“. Mesta umetnika sve više zauzimaju programeri, naučnici i inženjeri, a sami festivali ponekad liče na turističke atrakcije koje neumorno oduševljavaju tehnološkim čarolijama [...] (Furthefield 2016). Još jedan od problema koji ističe kritika je vidljivo mala zastupljenost žena-umetnica u kustoskim selekcijama, kao i odsustvo priznanja njihovih dostignuća u formi zvaničnih nagrada.

10 Medoš koristi termin visoka medijska umetnost (*high media art*) za umetnost čiji je uspon započeo osamdesetih godina, a vrhunac dostigao sredinom devedesetih godina XX veka. Njeni zagovornici su stvorili specifičan diskurs koji je zahtevao radikalnan raskid sa prošlošću, smatrajući medijsku umetnost novom avangardom, a kao glavno opravdanje za svoje tvrdnje uzeli su materijalnu osnovu svoje prakse, upotrebu novih medijskih tehnologija, posebno računara. Ovaj diskurs je omogućio privlačenje pažnje i izgradnju institucija *visoke medijske umetnosti*. (Medosch 2005, 5)

bez refleksije njenog društvenopolitičkog konteksta koji obuhvata i formiranje i transformisanje relativno nezavisne mreže institucija koje su, podržavajući implementaciju novih tehnologija u umetničkoj praksi, omogućile stvaranje kritičke mrežne kulture.

Literatura

- Apprich, Clemens et al. (ed.). *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*. London: Mute / Lüneburg: Post-Media Lab Books, 2013.
- Arns, Inke. "Interaction, Participation, Networking: Art and Telecommunication." u *Media Art Net 1: Survey of Media Art*, ed. Daniels, Dieter and Rudolf Frieling, Vienna/New York: Springer, 2004. http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/communication/ (1. 9. 2020).
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Faletta, Marcello. "On Digital Nihilism and Techno-Sadness, Interview with Geert Lovink." *Cyberzone Magazine* (2020) <https://networkcultures.org/geert/2020/04/07/on-digital-nihilism-and-techno-sadness-interview-with-geert-lovink-for-cyberzone/?pdf=1996> (1. 9. 2020)
- Garcia, David and Geert Lovink. "The ABC of Tactical Media." (1997). <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html> (1. 9. 2020)
- Graham, Beryl and Sarah Cook. *Rethinking Curating Art after New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2010.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting." u *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, eds. Francina, Francis & Charles Harrison. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1982.
- Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoön." u *Pollock and After: The Critical Debate*, ed. Francina, Francis. London: Routledge, 1985.
- #KissMyArs. "The tireless enchantment of technological sorcery | Ars Electronica 2016 Review." *Furtherfield*, 2016. <https://www.furtherfield.org/the-tireless-enchantment-of-technological-sorcery-ars-electronica-2016-review/>
- Kluitenberg, Eric. "Transfiguration of the Avant-Garde, The Negative Dialectics of the Net." (2001). <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0201/msg00104.html> (o 1. 9. 2020)
- Krauss, Rosalind E. *A voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition (Walter Neurath memorial lecture)*. New York: Thames & Hudson, 2000.
- Leonardo Journal* <https://www.leonardo.info> (1. 9. 2020)
- Lillemose, Jacob. "Conceptual Transformations of Art: From Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks." u *Curating Immateriality: the Work of the Curator in the Age of Network Systems*, ed. Krysa, Joasia, New York: Autonomedia, 2006.
- Lippard, Lucy R. *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.
- Liotard, Jean François. "Presenting the Unpresentable: The Sublime." *Artforum* (1988): 64–70.

- Manovich, Lev. "New Media from Borges to HTML. Introduction to The New Media Reader." u *New Media Reader*, ed. Wardrip-Fruin, Noah and Nick Montfort. Massachusetts: The MIT Press, 2003. http://manovich.net/content/04-projects/033-new-media-from-borges-to-html/30_article_2001.pdf (1. 9. 2020)
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001. <http://manovich.net/content/04-projects/143-language-of-new-media/language.pdf>
- McDowell, Tara. "Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène." *Flash Art*, 121 (March 1985): 32–39 <https://www.art-agenda.com/reviews/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/> (1. 9. 2020)
- McLuhan, Marshal. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Taylor & Francis, Inc., 2006 (1964).
- Medosch, Armin. *Technological Determinism in Media Art* (A dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements of Sussex University for the degree of MA Interactive Digital Media. October 2005). https://monoskop.org/images/9/92/Medosch_Armin_Technological_Determinism_in_Media_Art.pdf (1. 9. 2020)
- Monoskop*, sekcija Media art and culture: https://monoskop.org/Media_art_and_culture (1. 9. 2020)
- Nettime* arhiva: <https://www.nettime.org/archives.php> (1. 9. 2020)
- Nikolić, G. et al. (ed.). *Mediji su u vazduhu, pod zemljom, nad vodom, u vatri / The Media are in the Air, beneath the Earth, above Water, within Fire*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2018.
- Paul, Christiane. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Peters, John Durham. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, 2015.
- Quaranta, Domenico. *Beyond New Media*. Brescia: Link Editions, 2013.
- Quaranta, Domenico. *Media, New Media, Postmedia*. Postmedia Books, 2010.
- Rush, Michael. *New Media in Art*. Thames & Hudson; 2nd Edition (June 17, 2005)
- Rush, Michael. *New Media in Late 20th-Century Art*. Thames & Hudson, 1999.
- Smith, Terry. *Contemporary Art: World Currents*. New Jersey: Pearson, 2011.
- Smith, Terry. *What is Contemporary Art?*. University of Chicago Press, 2009.
- Spectre* arhiva: <http://post.in-mind.de/pipermail/spectre/> (1. 9. 2020)
- Shanken, Edward A. *Art and Electronic Media (Themes & Movements)*. London: Phaidon Press, 2009.
- Shanken, Edward A (ed.). *Systems*. Cambridge: MIT Press, 2015.
- Tactical Media*: <http://www.tacticalmediafiles.net/> (pristupljeno 1. 9. 2020)
- Tribe, Michael and Reena Jana. *New Media Art*. Taschen, 2006.
- Weibel, Peter. *On the History and Aesthetics of the Digital Image*. 1984.
- Wilson, Stephen. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- ŽKM – Media Art Net <http://www.medienkunstnetz.de/mediaartnet/> (1. 9. 2020)

Gordana Nikolić
Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad

**CONTEMPORARY NEW MEDIA ART
– A TERMINOLOGICAL AND HISTORICAL DESIGNATION**

Summary:

The text presents theoretical interpretations of the term *new media art* within the context of contemporary art, which began, in symbolic terms, in 1989 with the global change of paradigms from modern to contemporary art (T. Smith). The term *new media* has been broadly used to interpret contemporary artistic practices in art history and theory over the past few decades (from the 1990's onwards). However, within the contemporary context of *new media* and *post-media* artistic practices (R. Krauss), determining a borderline separating new media from old ones has become a very slippery ground on account of some media becoming obsolescent due to continual innovations in the domain of technologies that have entered the world of art, the use of traditional media in new media art, and also to various media transfers of content. This paper explores the terminological ambiguities pertaining to the use of terms, as well as the qualities and values which, apart from the actual media tools, characterise contemporary new media art.

Keywords:

media, new media art, post-media art, contemporary artistic practice, contemporary art theories

UDK BROJEVI: 7038.53/55(100)"20"
7038.53:069.9(497.11)"2020"
7.071.1(100)"19/20":929
ID BROJ: 27416329

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

PREGLEDNI RAD

Sarita Vujković
Akademija umjetnosti, Univerzitet u Banjaluci
Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske

NA JUG, NA JUG! IDEMO NA JUG!
– 30. MEMORIJAL NADEŽDE PETROVIĆ

Apstrakt:

Etički i estetički postulati Nadežde Petrović utkani u temelj šezdesetogodišnje organizacije najstarije i jedne od najznačajnijih bijenalnih manifestacija u Srbiji, osnov su i novog jubilarnog 30. Memorijala Nadežde Petrović, baziranog na postjugoslovenskom umjetničkom prostoru, koji još od vremena Nadežde Petrović, i pored državne razuđenosti i brojnih istorijskih i političkih turbulencija, ima homogene umjetničke veze i neprekinute linije saradnje. Ovakve bliskosti umjetničkih koncepcija i individualnih putanja vidljivive su i u novim praksama i savremenim umjetničkim pojavama. Rad sagledava koncepciju 30. Memorijala Nadežde Petrović, izabrane umjetničke prakse kroz raznovrsnost medija i umjetničkih pojava, umjetnike različitih generacija, tj. postjugoslovensku scenu u kontekstu oslikavanja složenosti društva u kome živimo.

Ključne reči:

Memorijal Nadežde Petrović, savremene umjetničke prakse, institucionalne prakse, umjetnost u javnom prostoru, postjugoslovenska umjetnička scena

Trideseti Memorijal Nadežde Petrović koncipiran je sa željom da se mjesto najstarije bijenalne manifestacije u Srbiji i jedne od najznačajnijih bijenalnih manifestacija na prostorima nekadašnje Jugoslavije osmisli kao mjesto ponovnog susreta, spajanja i druženja, kao specifična interakcija publike i umjetnika u kontekstu njegove jubilarne šezdesetogodišnjice. Međutim, tokom svoje jednogodišnje pripreme trideseti Memorijal prošao je kroz potpuno neočekivane transformacije, pandemijske konotacije, epidemiološke i sigurnosne mjere zbog oboljenja Covid-19, što je u velikoj mjeri uticalo na početni koncept. Modifikujući naše želje, očekivanja i stavove, koronavirus nam je nametnuo da 2020. godina, u kojoj se obilježava 60 godina od osnivanja Memorijala, bude posebno obilježena i zapamćena kao godina samoizolacije i socijalne distance, termina potpuno nepojmljivih kada su u pitanju kultura i savremena umjetnost.

Izložba je osmišljena sa željom da ukaže poštovanje prema memorijalnom sjećanju koje se temelji na izvornim, etičkim i estetičkim principima životnog djela Nadežde Petrović, začetnice moderne umjetnosti i prvih formi organizovanja i prezentovanja likovne scene na našim prostorima, patriotkinje i pobornice ideje o južnoslovenskom kulturnom prostoru. Život Nadežde Petrović, slikarke natprosječnog entuzijazma i energičnosti, iznenada je okončan 1915. godine u epidemiji tifusa, bolesti koja je, kao prateća pojava Velikog rata, poharala ove krajeve odnoseći više od 150.000 života. Trenutne neobične epidemiološke okolnosti na potpuno nov način povezale su nas s vremenom Nadežde Petrović, omogućavajući nam da jasnije sagledamo vrijeme na kraju njenog života. Zbog toga *Valjevska bolnica*, posljednja Nadeždina slika, naslikana prije nešto više od stotinu godina u mjestu stotinak kilometara udaljenom od Čačka, fenomenološki povezuje onovremenu i sadašnju epidemiološku situaciju. Ova slika bez ideoloških okosnica zaokružuje vijek u kome su se periodično dešavala teška ratna stradanja i razaranja, razvijale ideologije i nacionalni poleti prepuni uspona i padova. S druge strane, to je i vrijeme prosperiteta, intelektualnog napretka, umjetničkog razvoja i dinamičnih kreativnih bujanja, što i sama slika u svom kolorističkom intenzitetu nagovještava i nosi.

Nadeždini etički i estetički postulati utkani u temelj šezdesetogodišnje organizacije Memorijala osnov su i novog saziva, baziranog na postjugoslovenskom umjetničkom prostoru, koji još od vremena Nadežde Petrović, i pored državne razuđenosti i brojnih istorijskih i političkih turbulencija, ima homogene umjetničke veze i neprekinute linije saradnje, bliskosti umjetničkih koncepcija i individualnih putanja, vidljivih i u novim praksama i savremenim umjetničkim pojavama.

Naziv izložbe *Na jug, na jug! Idemo na jug!* aludira na popularni usklik koji odražava industrijski i modernizacijski napredak Srbije krajem XIX i početkom XX vijeka, koji je težio jugu, u vremenu kada je kroz Sićevačku klisuru prošla željeznička pruga vozeći u Sićevo i učesnike Prve jugoslovenske kolonije 1905. godine. (Тодић 2016, 118–129) Bila je to pruga koja je povezivala London, Pariz, München, Beč, Budimpeštu, Beograd, Sofiju i Istanbul, ona ista pruga kojom je od

1883. godine saobraćao legendarni Orijent ekspres, moderna saobraćajnica toga vremena koja je mijenjala kulturno-politički pejzaž Balkana u pokušaju evropskog rješavanja „istočnog pitanja“, ostavljajući trajne promjene, vidljive i danas.

Koncept izložbe pravi posebnu paralelu sa Nadeždinim radom, zapravo sa njenim progresivnim modernističkim idejama, koje su, tražeći nove prostore za aktivizam i kreativnost, stvorile umjetnički projekat Prve jugoslovenske umjetničke kolonije. Bio je to umjetnički aktivizam koji se ogledao u potrebi da se za lokaciju prve internacionalne umjetničke kolonije izabere mjesto Sićevo, koje se i danas smatra jednim od najnepristupačnijih krajeva Srbije, svjedočeći o stavu da socijalno angažovana pozicija izdvaja umjetnika kao učitelja i vaspitača naroda, o čemu je sama Nadežda vrlo srčano pisala: „Уметници морају бити велики учитељи, не само свога но свију народа, не само свога но свију столећа, племенитост њихова мора бити безгранична онако као што је природа безгранична у богатству и узвишености; његови погледи морају бити широки, ширих пространијих граница но што је његова палета и рад.“ (Петровић 2007, 40)

Osnivački potencijal ove, za Srbiju tada potpuno nove, organizacione umjetničke forme nosila je ideja progressa i širenja novih, modernih i demokratskih vrijednosti u nepoznate i zabačene krajeve, što su Nadežda Petrović, Paško Vučetić, Rihard Jakopič, Ferdo Vacel, Ivan Grohar, Emanuel Vidović i Ivan Meštrović smatrali civilizacijskim iskorakom i dokazom da se u jednoj zaostaloj balkanskoj zemlji mogu uspostaviti kulturne organizacije kakve poznaje ostatak Evrope. (Тодић 2016, 118–129) Nadeždin studijski boravak u Minhenu i susret sa jednom od najznačajnijih i najpopularnijih evropskih umjetničkih kolonija toga vremena, internacionalnom umjetničkom kolonijom u Dahauu, kao i poznanstvo s tada renomiranim njemačkim umjetnicima Ludvigom Dilom (Ludvig Dill) i Adolfom Helcerom (Adolf Hölzer),¹ (Löbbren 2001, 167–168) podsticajno su uticali da se njene ideje o umjetničkom aktivizmu razviju i realizuju nekoliko godina kasnije.

Izložba *Na jug, na jug! Idemo na jug!* fokusira se na viziju hronološke retrospekcije kao mnoštva ideja povezanih novom i neodoljivom voljom za stvaranjem, koja govori o mnoštvu temporalnosti, preoblikujućih nostalgija u pozitivno iskustvo dezorijentisanosti, pretočenih u umjetničku formu koja istražuje nove dimenzije sadašnjosti, prateći linije u svim pravcima vremena i prostora. Drugim riječima, istražuje umjetnost prostora koja uključuje altermodernizam kao ključni aspekt savremene umjetnosti, njenu geopolitičku pluralnost i vremensku retrospekciju, traži umjetnost koja preispituje modernost i uključuje se u novu globalnu percepciju nomadizma, prezasićenu brojnim formatima izražavanja i komunikacije. (Bourriaud 2009, 12–13)

S druge strane, prefiks „južni“ prožet je u nazivu Jugoslavija, ali i brojnim drugim konotacijama koje govore o potrebama migracija i kretanja, bilo da su

1 Ludvig Dil je u tom periodu bio uključen u organizacione strukture likovne kolonije u Dahauu, a Adolf Helcer je u okviru kolonije vodio umjetničku školu. Kolonija je u periodu 1900–1905. zabilježila najveću brojnost: 434 učesnika.

izazvani prirodnim zakonitostima eko-sistema ili nekim drugim kataklizmama ratne, ekonomske ili druge vrste traume. Nasuprot tome, prirodna potreba za jugom danas je zamijenjena hrljenjem na zapad u svim segmentima ljudskih potreba – sigurnosnih, ekonomskih, obrazovnih, intelektualnih, kulturoloških i umjetničkih – koje nam svakodnevno govore o stanju društva u kome obitavamo.

Od samog početka rada na stvaranju izložbe, prvih zamisli, a potom i intenzivnih kontakata sa umjetnicima, broj izlagača bazirao se na trideset umjetnika, aludirajući na trideset dosadašnjih izložbi Memorijala. Ovdje treba naglasiti da ovaj okrugao broj čine dvadeset osam umjetnika i dvije umjetničke grupe: Irwin (Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek i Borut Vogelnik) i diSTRUKTURA (Milan Bosnić i Milica Milićević), kao i koautorski radovi Radenka Milaka i Romana Uranjeka, Predraga Terzića i meksičkog umjetnika Morelosa Leona Celisa, te Jake Babnika i historičara umjetnosti Mihe Colnera.

Ovogodišnji izložbeni koncept uključuje i djela deset umjetnica (Katarine Alempijević, Jasmine Cibic, Danice Dakić, Biljane Đurđević, Vesne Perunović, Lale Raščić, Selme Selman, Jelene Tomašević, Žanete Vangeli i Natalije Vujošević) izabраниh zbog njihove osobnosti, pojavnosti i snage bliske temperamentu Nadežde Petrović, čime se na poseban način ističe umjetnička praksa ovih žena, ali i žena u savremenoj umjetnosti uopšte. Zastupljenost umjetnica na 30. Memorijalu Nadežde Petrović u srazmjeri od 33% indirektno aludira na tradicionalan način raspodjele političke moći i participaciju žena u okviru izbornih procesa, koja je u zemljama bivše Jugoslavije približno ista, a srazmjerno je manja u odnosu na njihovo učešće u strukturama zakonodavne vlasti. S druge strane, ova srazmjera ni u kojoj mjeri ne odgovara zastupljenosti žena u okviru obrazovnih procesa na akademijama umjetnosti i njihovoj brojnosti kada je u pitanju savremena umjetnička scena, ali je i te kako manja kada se uzmu u obzir parametri tržišta pomoću kojih se procjenjuje umjetnički kvalitet, i to ne samo u Srbiji i regionu već i u ostatku svijeta.

Nasuprot tome, ako pogledamo vrijeme u kome je živjela Nadežda Petrović i činjenicu da njeno djelo nije bilo prihvaćeno i na pravi način vrednovano, ako čitamo njene kritičke osvrte i prepisku, ako se prisjetimo njenih srčanih govora, koji su bili potpuno u duhu vremena i temperamentnog žara engleskih sufražetkinja, vidjećemo da joj patrijarhalni okviri u kojima se nalazila nisu dozvoljavali da ispolji dodatnu snagu stavljajući žensko pitanje u prvi plan. Revolucionarna vizija društvenog aktivizma Nadežde Petrović, istorijski gledano, podržavala je promjene, mijenjajući na taj način i živote samih žena. Ako to vrijeme posmatramo iz današnje perspektive, u duhu feminističkog aktivizma, vidimo da mu potpuno odgovara jednostavna konstatacija bell hooks: „Možemo početi feministički djelovati kod kuće, tamo gdje živimo, obrazujući sebe i ljude koje volimo.“ (hooks 2004, 149) Drugim riječima, primjenjivati teoriju koja se bavi nama, našim životima u sadašnjosti, živjeti živote u kojima volimo i cijenimo pravdu, a iznad svega istinsku slobodu – ujedno je i načelo djelovanja same Nadežde Petrović, a vrlo lako se može primijeniti i na današnje vrijeme i savremenu umjetničku praksu.

Medijski vizuelno različita, postavka je strukturisana tako da obuhvata raznovrsne medijske i generacijske autorske pozicije od neoavangarde (Irwin, Dušan Otašević), novog pristupa crtežu (Mladen Miljanović), slikarstvu (Biljana Đurđević, Zlatan Vehabović), skulpturi (Radoš Antonijević, Vladimir Perić Talent), instalacijama u javnom i galerijskom prostoru (Katarina Alempijević, Igor Antić, Žaneta Vangeli, Natalija Vujošević, Pravdoljub Ivanov, Vedran Perkov, Vesna Perunović, Jelena Tomašević, Vuk Ćik), fotografiji (Jaka Babnik, Uroš Đurić, Selma Selman), videu (Igor Bošnjak, Danica Dakić, Jasmina Cibic, Dali-



IRWIN, *Was ist Kunst: konceptualna umetnost*, 2020; Dušan Otašević, *Ilija Dimić, Bauhaus konstrukcija 1*, 1935. (rekonstrukcija 2015), Umetnička galerija „Nadežda Petrović“, Čačak, fotografija: Nemanja Mićević

bor Martinis, diSTRUKTURA, Kamen Stojanov, Predrag Terzić) video-animaciji (Igor Grubić, Radenko Milak) i performansu (Lala Raščić, Jusuf Hadžifejzović), koji vizuelno eksperimentišu sa novim izlagačkim formama, uključujući lokalnu umjetničku scenu, mlade kreativce i druge prostorne aspekte lokalne zajednice. Praćenjem teorijskog, umjetničkog i geografskog konteksta u kome umjetnici djeluju, izložba je strukturisana tako da razmatra raznovrsne pozicije unutar svijeta umjetnosti, uključenosti i isključenosti unutar glavnih tokova, socijalizaciju i urbanizaciju, marginalne grupe i migracijska kretanja, akcentujući individualnosti pojedinih pozicija. Ovako široko postavljen koncept prati postjugoslovenski kontekst sa naglaskom na specifičnim dijalozima, umjetničkim vezama i bliskostima kroz prizmu ovog vremena, prepunog globalnog nereda i sukoba, na način da se umjetnost posmatra kao najdraže carstvo snova i utopija.

Sagledavajući umjetničke prakse kroz raznovrsnost medija i umjetničkih pojava, umjetnike različitih generacija, tj. postjugoslovensku scenu u kontekstu oslikavanja složenosti društva u kome živimo, sasvim posredno se možemo prisjetiti mišljenja Pjotra Pjetrovskog (Piotr Piotrowski), koji generalno karakteriše umjetnike iz Istočne Evrope kada kaže da „kritična geografija“ formira dinamične interpretacijske modele koje shvatamo kao instrumente metodologije u građenju racionalnog, nacionalnog, lokalnog ili nekog drugog iracionalnog identiteta. (Piotrowski 2011, 27)

Svjest o identitetu prostora važan je segment koncepta koji je transponovan kroz želju da se povezivanjem više izlagačkih lokacija tematski strukturira izložba. Zbog toga su pored izlagačkih prostora organizatora Memorijala – Umetničke galerije „Nadežda Petrović“ i Galerije „Risim“ – odabrane i druge institucije kulture u gradu, i to: Narodni muzej sa svojim izlagačkim galerijskim prostorom: lokacijom Rimskih termi i Konakom gospodara Jovana, Međuopštinski istorijski



Radoš Antonijević, *Šator Vidovdanski hram*, 2020, Plato ispred Doma kulture Čačak, foto: Dalibor Danilović



Vladimir Perić Talent, *Karantin za ptice*, 2020, Gradski park Čačak, foto: Dalibor Danilović

arhiv i Kulturni centar, što je, uz još pet lokacija u javnom prostoru, utemeljilo ovu ideju, dajući izložbi osoben vizuelni izgled i primarno naglašavajući značaj 30. Memorijala Nadežde Petrović u smislu snažnije institucionalne saradnje. Na taj način naglašen je značaj manifestacije za lokalnu sredinu i regionalno okruženje, što ističe dalekosežnost ideje začete prije šezdeset godina, kao i stalnu posvećenost grada Čačka, kao osnivača Memorijala, važnostima praćenja i promocije aktuelne umjetničke scene.

Ovdje je važno istaći da se želi izbjeći formalizacija po kojoj izložbeni prostor dobija prednost nad umjetničkim predmetom ili umjetničkim radom kao autonomnim umjetničkim subjektom, što svakako utiče na proširenje konceptijskog polja izložbe, dajući prednost diskursivnim, komunikacijskim i geopolitičkim strategijama pojedinih umjetničkih pozicija.

U ovoj složenoj kakofoniji tematskih preokupacija Memorijal se posmatra kao pokretačka platforma koja mapira tokove i kretanja u okvirima regionalnih umjetničkih praksi. To ukazuje na činjenicu da u postjugoslovenskom kontekstu institucije nisu izgubile sopstveno idejno, produkcijsko ni teorijsko težište, kao i to da su u stanju da savladaju problematičnost performativne afilijacije koju nameće društveni okvir u kome djeluju nudeći sopstveni institucionalni diskurs. (Ђурић 2012, 88–92)

Jedan od važnijih segmenata ovogodišnjeg Memorijala je i njegov vizuelni identitet² koji je konceptijski povezoao Fikus Čačak (*ficus elastica*), najveće i najstarije južno drvo na Balkanu, koje već

2 Osmislio ga je Nemanja Mićević, grafički dizajner MSURS-a, koji potpisuje cjelokupni vizuelni identitet 30. Memorijala Nadežde Petrović.

pedeset godina nesmetano raste, šireći se i popunjavajući prostor Kulturnog centra. Ovaj fikus gorostas, nesumnjivo najneobičniji identitetski simbol grada, izrastao u specifičnim uslovima nadahnjujući se kulturom, neobjašnjiv je prirodni fenomen koji istrajava u svojoj efemernoj ljepoti. U ovoj neobičnoj interakciji prirode i kulture imamo utisak da je biljka svjesna svoje vizuelne sredine, da zna gdje se nalazi, šta osjeća, rekli bismo da pamti svoju prošlost, da je svjesna svog kulturnog okruženja, čiji važan segment čine ljudi i njihovi artefakti. (Шемовиц 2016, 168)

Bujna krošnja i velika lisna masa ovog fikusa, isprepletena brojnim izdancima, djeluje kao rizom prepun lateralnih širenja, beskrajnih isprepletenih početaka i trajanja, i ne može da ne podsjeti na Delezov i Gatarijev rizomski diskurs, koji je uvijek u pokretu, a niti počinje niti se završava. Teorija toliko bliska kontekstu savremene umjetničke prakse – koja nastaje otkrivajući subjektivnost tamo gdje se pojavljuje, društvo tamo gdje se mijenja i svijet tamo gdje se neizostavno stvara – uvodi nas kroz razvoj interneta i virtuelne realnosti u rizomske strukture novih prostora i stvarnosti. (Deleuze i Guattari 2013, 9–35)

Zaokružujući elaboraciju ovogodišnje izložbene koncepcije 30. Memorijala Nadežde Petrović – predstavljene na jedanaest lokacija širom Čačka, organizovane u nespecifičnim uslovima koji su pratili organizaciju ovogodišnjih javnih događanja – možemo reći da je osmišljena i realizovana kao mjesto susreta, razmjene i umjetničkih veza koje traju od vremena Nadežde Petrović do danas. Predstavljajući umjetnost koja nastaje u kulturno raznovrsnom i tehnološki naprednom svijetu i parafrazirajući razmišljanja Terija Smita, ovogodišnji Memorijal treba da sagledamo kao izložbu savremene umjetnosti koja je savremena u svakom smislu, po sebi i za sebe. Drugim riječima, treba je posmatrati kao izložbu savremenu u duhu, mediju i načinu na koji se odnosi prema sebi i prema svojoj publici, u odnosu na svoju kulturalnu, društvenu i političku okolinu, savremenu u odnosu na svoju prošlost i kontekst koji ju je okruživao, a prije svega u odnosu na sve druge vidove savremenih umjetnosti. (Смит 2014, 82) Prema tome, savremena umjetnost je stvarna, kulturalno raznolika, preispituje raznovrsne umjetničke senzibilitete i umjetničke izraze, ona nas ispunjava, podstiče na razmišljanje i aktivizam, djelujući tako što postaje ključna za savremeni život.



Igor Antić, *Nedovršena forma #17* (žardinjere), 2020, Dom kulture Čačak
foto: Dalibor Danilović

Literatura

- Bourriaud, Nicolas. „Altermodern.“ in: *Altermodern Tate Triennial*, Nicolas Bourriaud (ed.), 12–13, London: Tate Publishing, 2009.
- Ђирић, Маја. *Кустоске праксе и институционална критика*, докторска дисертација. Београд: Универзитет уметности у Београду, 2012. https://www.academia.edu/7926175/Kustoske_prakse_i_institucionalna_kritika (23. 8. 2020)
- Deleuze, Gilles i Felix Guattari. *Tisuću platoa: Kapitalizam i shizofrenija 2*. Zagreb: Sardonf, 2013.
- hooks, bell (sec.). *Feminizam je za sve: strastvena politika*. Zagreb: Centar za ženske studije, 2004.
- Löbbren, Nina. *Rural artists' colonies in Europe 1870–1910*. New Jersey: Rutgers University Press, 2001. https://www.academia.edu/176024/Rural_Artists_Colonies_in_Europe_1870_1910. (9. 8. 2020)
- Петровић, Надежда. „Одломци из ликовних критика Надежде Петровић.“ у *Надежда Петровић: избор слика у Народној музеју у Београду*, 38–41, Чачак: Народни музеј Чачак, 2007.
- Piotrowski, Piotr. *Avangarda u sjeni Jalte: Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945–1989*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.
- Смит, Тери. *Савремена уметност и савременост*. Београд: Орион арт, 2014.
- Шемовиц, Данијел. *Шта биљка зна: водич кроз свет чула*. Београд: Центар за промоцију науке, 2016.
- Тодић, Миланка. „Воз, новоослобођени крајеви и уметнички пројекат Надежде Петровић.“ у *Зборник радова научног скупа посвећеног Надежди Петровић*, ур. Јасна Јованов, 118–129, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2016.

Sarita Vujković
Academy of Arts, University of Banja Luka
Museum of Contemporary Art of Republic of Srpska

**SOUTH, SOUTH! LET'S GO SOUTH!
– 30TH NADEŽDA PETROVIĆ MEMORIAL**

Summary:

Nadežda Petrović's ethical and aesthetic principles have for sixty years been the cornerstone of the eponymous Nadežda Petrović Memorial, one of Serbia's oldest and most important biennial art events, and they also formed the basis of its jubilee 30th edition, whose focus is closely on the post-Yugoslav art arena. Since the time of Nadežda Petrović, the Memorial has consistently cherished and promoted close common bonds and sustained cooperation between artists, despite the heterogeneity of the former Yugoslavia and its history of political turbulence. The similarity between artistic concepts and distinct trajectories is equally seen in new practices and among contemporary art phenomena. This paper explores the concept of the 30th Nadežda Petrović Memorial and its selection of artistic practices, as featuring a variety of media and art phenomena, as well as artists belonging to different generations, i.e. the post-Yugoslav scene, as an illustration of the complexity of post-Yugoslav societies.

Keywords:

Nadežda Petrović Memorial, contemporary art practices, institutionalised practices, art in public spaces, post-Yugoslav art scene

PRIKAZI

REVIEWS

Milica Mihailović
Jevrejski istorijski muzej, Beograd

U POTRAZI ZA IDENTITETOM



Ugledni izdavač Brill (Brill) objavio je u svojoj seriji *Balkan Studies Library* knjigu *Fragile Images Jews and Art in Yugoslavia, 1918–1945* (*Krhke slike Jevreji i umetnost u Jugoslaviji 1918–1945*). Knjiga je rezultat dugogodišnjih istraživanja dr Mirjam Rajner, profesorke na *Bar Ilan* univerzitetu u Izraelu, o umetnosti u doba Holokausta, odnosno o jevrejskim umetnicima sa prostora bivše Jugoslavije. Rezultate tih istraživanja predstavila je na brojnim naučnim skupovima koje je ona organizovala sama ili uz saradnju brojnih kolega, o istoriji, kulturi i umetnosti Jevreja na Balkanu i u jugoistočnoj Evropi. Knjiga ima 446 strana i 203 ilustracije.

Prof. Rajner je dobro poznata studentima istorije umetnosti Univerziteta u Beogradu jer je bila inicijator osnivanja radionica za jevrejsku umetnost, koje se već trinaest godina održavaju na Filozofskom fakultetu u Beogradu.

Teško je reći da li je doprinos ove knjige veći za čitaoce izvan ovih prostora ili za nas ovdašnje čitaoce. Čini se da je to podjednako jer je u pitanju širina pristupa i načina na koji dr Rajner stavlja u kontekst međunarodnih dešavanja, ideologija i uticaja umetnike o kojima se govori u knjizi. Da li je ovo bila periferija i da li je slikarstvo koje je ovde stvarano bilo samo bleđa slika stilova i tokova evropskog slikarstva u ovom slučaju nije toliko bitno. Zato što je ova studija pokazala da su slikari kojima se bavila bili, kroz literaturu, kontakte sa umetnicima ili boravkom u umetničkim centrima, i sami akteri ili deo evropske umetničke scene u prvoj polovini XX veka.

Ali kako ističe dr Rajner u uvodu knjige, njen pristup je fokusiranje na individue i njihov život, stvaralaštvo, stradanje i eventualno preživljavanje i

stvaranje slike istorijskih tokova na ovom prostoru od kraja XIX veka do godina posle Drugog svetskog rata.

U knjizi se prati razvoj i slikarska aktivnost sedam umetnika: Moše Pijade i Bore Baruha iz Beograda, Danijela Danilusa Kabilja i Danijela Ozme iz Sarajeva, Ivana Reina i Adolfa Vajlera iz Zagreba i Johane Lucer, izbeglice iz Beča. Neki od njih su poznati, proučavani, njihova dela izlagana, dok su drugi malo poznati, zanemareni i zaboravljeni.

Knjiga nudi minucioznu i detaljnu analizu njihovog dela i umetničkog pravca i stila koji su prihvatili. Pored toga ovo je slika istorije Jevreja na ovim prostorima u prvoj polovini XX veka. Svaki od ovih umetnika poslužio je da se čitaocima objasni položaj Jevreja u datoj sredini kao i svi društveni, religijski, nacionalni i etnički pokreti i ideje koji su mogle da utiču na umetnika.

Za sve slikare kojima se dr Rajner bavila u ovoj knjizi karakteristično je da je iza njih ostalo malo radova, ili da radovi nisu sačuvani ili da nisu izlagani. Jedini izuzetak je Bora Baruh čije su slike u većem broju sačuvane i relativno često izlagane. Svaki slikar je obrađen kao posebna priča kroz koju je pokazano da je u oblikovanju pojedinačnog likovnog izraza i stila pored talenta, kulture, obrazovanja, temperamenta u slučaju ovih umetnika određenu ulogu imao i njihov identitet – jevrejski identitet. U određenim životnim momentima to je bilo od presudnog značaja, dok je u drugim to samo bio povod za umetničku radoznalost i istraživanje.

Knjiga je hronološki podeljena na četiri dela. U prvom se uz stvaranje Jugoslavije razmatraju slikari koji tragaju za identitetom između jevrejskog, sefardskog, jugoslovenskog i cionističkog.

Prva ličnost o kojoj se u knjizi govori je Moša Pijade. Činilo se da je o njemu uglavnom sve rečeno. Međutim dr Rajner je da bi što detaljnije osvetlila ličnost Moše Pijade i sve ono što je moglo da utiče na njegov odnos prema umetnosti i životu dala kratak pregled života Jevreja u Beogradu i na Dorćolu. Posebno je opisala tradiciju sefardskih Jevreja kao i društveni položaj porodice Pijade i Mošinog oca. U literaturi o Moši Pijade je naglašavana uloga njegovog brata Davida Pijade i njegov uticaj na Mošu. Dr Rajner kaže da je u „oficijelnom“ prikazivanju Moše kao radikalnog revolucionara i komunističkog lidera u socijalističkoj Jugoslaviji posle Drugog svetskog rata, ostala zanemarena karijera Davida Pijade. Pored toga što je prevodio Ničeovog *Tako je govorio Zaratustra*, Vajldovu *Sliku Dorijana Greja*, Vilhelma Jerusalema *Uvod u filozofiju* i Tagorinu zbirku pesama *Gradinar*, David Pijade je i sam pisao i objavljivao pesme, a 1921. godine objavio je, za to vreme neobičan, roman o lezbejskoj ljubavi. Na oblikovanje njegovih stavova, a koje je on onda prenosio svome mlađem bratu Moši, verovatno su uticala dva omladinska udruženja koja su bila aktivna u Beču. Jedno je *Društvo sefardskih Jevreja u Beču Esperansa*, koje su osnovali studenti sa Balkana 1896. godine i negovalo je sefardsku kulturu. Drugo je bilo *Bar Giora, Društvo jevrejskih akademičara iz jugoslovenskih zemalja*. Treća komponenta koja je verovatno imala uticaja na Davida Pijade je časopis *Ost und West*, za koji dr Rajner kaže da je glavni cilj ovog časopisa bio da sekularne zapadnoevropske Jevreje

upozna sa bogatom tradicijom istočnoevropskih Jevreja i da te istočnoevropske Jevreje upozna sa modernim zapadnim obrazovanjem. Za razliku od Moše i njegovog poznatog levičarskog angažmana, njegov brat David okrenuo se učešću u sefardskom nacionalnom pokretu. U okviru studije o braći Pijade u ovoj knjizi, nov je i način objašnjenja nekih motiva na Mošinim slikama.

Lik slikara Danijela Kabilja Danilusa (1894–1944) poslužio je da se govori o sefardskom Sarajevu, o svrstavanjima uz cionističku ideju i jugoslovensku ideju, o konfrontacijama u sarajevskoj jevrejskoj štampi dvadesetih godina između Sefarda tradicionalista i Sefarda kojima je bila bliska cionistička ideja, kao i o Kabiljovim „živim slikama“ pozorišnim performansima.

Adolf Vajler (1895–1969), aškenaski Jevrejin, bio je po zanimanju šumarski inženjer. Rođen je u Bosanskom Novom, a odrastao je u Zagrebu. Slikarstvo je učio kod Tomislava Krizmana a zatim je, putujući po Austiji i Nemačkoj, upoznao radove brojnih savremenih slikara. Izlagao je u Zagrebu i Beogradu na izložbama koje su bile organizovane uz sletove jevrejske omladine. Zahvaljujući prikazima tih izložbi objavljenim u jevrejskoj omladinskoj štampi dvadesetih godina, prof. Rajner je uspela da rekonstruiše interesovanja i opus ovog zanemarenog slikara, a dobili smo i uvid u nastajanje slikarstva pod uticajem tradicije srednjoevropskih i istočnoevropskih Jevreja.

Drugi deo knjige bavi se univerzalnom, socijalnom i avangardnom umetnošću koja je usklađena sa evropskom i jugoslovenskom levicom, odnosno slikarima koji su stvarali tridesetih godina, prihvatili modernizam i okretali se levisi.

Prvi koga je u ovom delu knjige razmatrala je Bora Baruh. Poznatim činjenicama o njemu dodati su podaci o Borinom učestvovanju na mahaneu, logorovanju jevrejske omladine i o crtežima koji su tamo nastali.

Zatim govori o Ivanu Reinu (1905–1943) koji je rođen u Osijeku, a školovao se u Zagrebu i Parizu. Pošto postoji malo biografskih podataka o njemu, njegov lik i rad su osvetljeni kroz prepisku sa slikarkom Ljubicom Cucom Sokić i to deluje kao pravi epistolarni roman iako se radi samo o Reinovim pismima koje je Cuca Sokić sačuvala i predala Arhivu Akademije nauka. Cuca Sokić je 1952. godine vratila Reinove radove iz Pariza, gde ih je tokom rata čuvao njihov zajednički prijatelj. Ona se potrudila da njen otac preko svojih veza oslobodi Ivana Reina iz francuskog zatvora Verne, gde je 1939. godine bio zatočen zbog levičarskih ideja.

Uz Danijela Ozmu koji se školovao u Sarajevu i Beogradu imamo, pored ostalog, i opširan prikaz recepcije izložbi bečkog slikara Filipa Kafmana u Beogradu 1932. i Sarajevu 1934. godine, kao i o uticaju koji su na Ozmu imale grafike nemačkih ekspresionista prikazivane u galeriji koju je u Beogradu tokom 1934–35. godine držao Jozef Sandel, izbeglica iz Nemačke, o tome kako se Ozmo polako okretao od svog sefardskog nasleđa ka socijalno svesnim levičarskim idejama i ka komunizmu. Takve ideje dovele su ga do sarajevskog avangardnog umetničkog udruženja *Kolegijum Artistikum*, čije delovanje dr Rajner opisuje.

U trećem delu knjige je umetnost nastala tokom Drugog svetskog rata i Holokausta, dok se četvrti deo odnosi na umetnike koji su se pridružili partizanima. U naslovu tog poglavlja stoji: Kreativnost između ideologije i opstanka.

Za razliku od kod nas uobičajenog, kako dr Rajner kaže, prikazivanja mučeništva i herojstva umetnika koji su stvarali u zatvorima, na robiji i na drugi način tokom godina rata, ona je pokušala, i u tome uspela, da pomoću arhivskih dokumenata, sačuvanih dnevnika i zabeleženih sećanja, stavi naglasak na svakodnevni život umetnika, što uključuje njihove napore za fizički, duhovni i kulturni opstanak.

U ovom delu govori se o Bori Baruhu u bombardovanom Beogradu, odlasku u partizane i o njegovom stalnom povratku temi izbeglica i zbegova.

Poslednjih godina organizovano je u Beogradu više izložbi radova Bore Baruha, koje je pratilo pojavljivanje knjiga i kataloga. Ali čini mi se da je u ovoj knjizi prvi put njegov lik izašao iz fioke „socijalna umetnost – ratni slikar“ u koju je bio gurnut još davno da bi se ilustrovalo jedno doba a ne da bi se prikazali ljudi koji su u to doba stvarali.

Kao u slučaju Bore Baruha, tako je i opus slikara Danijela Ozme ovde potpunije predstavljen od nastajanja do nestajanja. Kratak, intenzivan i tragičan život.

Veoma je potresan deo knjige o umetnicima i stvaranju u logoru Jasenovac. Pored Danijela Ozme, tu je stradao i Danilus Kabiljo, a pored njihovih opisana je i sudbina još dva jevrejska umetnika. To su Slavko Bril, skulptor iz Zagreba, i sarajevski kompozitor Alfred Pordes, svi stradali u Jasenovcu.

O stradanju i ubijanju u Jasenovcu mnogo je pisano, ali o umetničkom stvaranju u Jasenovcu veoma malo, pa je zato sve ono što je prikupila i ovde prezentovala dr Rajner od ogromne važnosti. Posebno to važi za njeno ukazivanje na sličnost sa logorom Terezin (Theresianstadt) po načinu kako je logor Jasenovac uređen i logoraši obučeni i pripremljeni pred dolazak delegacije Crvenog krsta i kako je, kao i u slučaju logora Terezin, u Jasenovcu upotrebljeno umetničko stvaranje u propagandne svrhe. Veoma su zanimljivi podaci o izložbi radova logoraša koja je bila priređena u Zagrebu 1942 . godine i na kojoj su verovatno prikazani i radovi Danijela Ozme.

Isto je tako zanimljiv opis boravka Ivana Reina u Kraljevici, mestu na Jadranskoj obali gde je izbegao iz Zagreba. Tu je prikazano i nekoliko veoma lepih sačuvanih Reinovih radova. U Kraljevici su Italijani formirali logor za Jevreje u koji je interniran i Rein. Ovde je uvedena u priču Johana Lucer (1899–1989), slikarka koja se bavila modnim dizajnom i koja je sa mužem izbegla iz Beča 1939. godine i sa grupom izbeglica stigla do Kladova. Odatle odlaze u Beograd, pa u Rumu gde je bila smeštena grupa austrijskih izbeglica. Posle preuzimanja Rume od strane ustaša, beže na jug i uspevaju da stignu do Kraljevice gde dospevaju u logor. Kada su 1943. godine Italijani prebacili Jevreje iz raznih logora koji su

postojali u okviru italijanske okupacione zone u Dalmaciji u novi veliki logor na Rabu, tamo su prebačeni i Lucerovi i Ivan Rein. Posle kapitulacije Italije pridružuju se partizanima. Rein odlazi da se bori i umire u Sisku posle teškog ranjavanja. Johana Lucer radi za agitprop. Njena neverovatna sudbina ostala bi nam potpuno nepoznata da dr Rajner nije u Arhivu Jad Vašema pronašla njen dnevnik i nekoliko sačuvanih radova. Izgledaju nestvarno i neverovatno u današnje vreme njeni crteži rađeni za propagandne parole kao što su:

„To je naša radost najmilija, došla je Crvena Armija“
„Čistoća je pola zdravlja“.

Johana i njen muž uspeali su da se prebace za Bari tek u februaru 1945. godine, a odatle u Palestinu.

Koliko su sudbine Jevreja koji su uspeali da se spasu bile neverovatne, isto tako su prošla i neka njihova dela. Reinovi radovi iz Kraljevice pronađeni su tek 2006. godine pri preuređivanju jedne kuće na otoku Pagu. Tamo su dospeli tako što ih je Hinko Gotlib, književnik, predao kapetanu brodića koji je prevezio zatvorenike iz logora Kraljevica u logor na Rabu i rekao mu kome da ih preda.

Na kraju u pogovoru dr Rajner se bavi pitanjem – zašto su neki od ovih slikara veoma poznati, a neki ostali nepoznati i zaboravljeni. Neki su slavljani kao nacionalni heroji kao Moša Pijade, Ozmo i Bora Baruh. Danilus Kabiljo kao žrtva fašizma zapamćen je i pominjan samo u okviru jevrejske zajednice u Sarajevu, dok se Rein i Vajler skoro i ne pominju. Razlog je možda i to što je Rein bio iz bogate porodice, a Vajler se bavio zapravo stalno jevrejskim temama, što nije bilo zanimljivo za izlaganje. Njegovo prikazivanje partizana više je podsećalo na tužni jevrejski zbeg u pogromu nego na herojski otpor u borbi.

Jennifer A. Greenhill
University of Southern California

TRUMP'S COURT ARTIST

Even if you haven't heard of the artist Jon McNaughton, you've seen his work in your news and social-media feeds. He's gone viral with paintings of President Donald Trump clutching the American flag (*Respect the Flag*), Trump playing football (*All-American Trump*), and Trump at the easel unveiling his masterpiece (*The Masterpiece*). McNaughton is the closest thing the Trump administration has to a court artist, although liberals see him as more of a court jester. Art critics call him a propagandist and purveyor of populist schlock. He “panders and preaches to the converted” with work that is “drop-dead obvious in message,” says Jerry Saltz, the senior art critic for *New York* magazine. Others see McNaughton as a straight-up comedian. “The most consistently funny artist working today,” tweeted the actor Michael McKean, deadpanning.

The artist insists he's not joking, however. Making work for posterity is McNaughton's stated goal; he often says he wants nothing more than for his art to endure so that it might tell future viewers “what it was like to be alive at this time in our country's history.” Americans should take him at his word. People considered Trump a joke, too, and look where he ended up.

McNaughton is based in Provo, Utah. He studied art at Brigham Young University, but didn't immediately pursue an art career, working a desk job in finance and saving up to one day paint full-time. Before the political paintings, he made landscapes and religious scenes drawn from the life of Christ and Mormon Church history. McNaughton acknowledges in *The Art of Jon McNaughton: Images of an American Artist* (a PDF he provides free of charge to visitors to his website) that he finds himself “constantly checking news stories and posting things on Facebook.” During the Obama presidency, this habit began to inform what he puts down in paint. His most famous work from that period is certainly *The Forgotten Man* (2010), which shows Obama with his foot on the Constitution and his back turned on a white guy down on his luck—the artist's figure for the American everyman. It isn't subtle, but not everyone wants subtle: It now belongs to Sean Hannity, the Fox News host.

With a body of work that encompasses religious and political themes, McNaughton presents himself as an heir to the great masters of the past who painted for both popes and emperors. The promotional photograph of the artist in his studio, which opens *The Art of Jon McNaughton*, calls on traditional tropes of the meditative, divinely inspired artist. There McNaughton sits, in shadow, before an enormous painting that glows from the light pouring in from the window. He is surrounded by a clutter of paintbrushes, rags, bottles of paint, and other tools of the fine-art trade, all of which mark this as an academic, labor-intensive, and considered artistic practice. If nothing else, he knows what triggers people to think, *This is serious*. McNaughton, this staged photo suggests, is the latest iteration of a noble tradition that goes back centuries. And in a sense that's true.

For European academies of art, widespread by the 17th century, the great work of art was history painting. These were visual lessons of courage in the face of death, stories of sacrifice, heroism, benevolence, and all the other ancient virtues people were used to encountering in classical scenes and religious imagery. Eighteenth-century history painters transposed this rhetoric onto local scenes of the more recent past, giving current events grandiloquent treatment. In *The Death of General Wolfe* (1770), the American Benjamin West, a major player in the London art world, drew on Lamentation of Christ scenes for his vision of the dying Wolfe, the British general who helped turn the tide of the Seven Years' War in the Battle of Quebec (1759). But West also bucked convention by clothing his figures in the style of the day instead of the classical attire that painters had always used. Sir Joshua Reynolds, the first president of the British Royal Academy, said it was madness. Then King George III made West the historical painter to the court. The artist had set a trend, changed the course of history painting, and earned himself a title.

McNaughton similarly courts controversy, though in a style particular to our time. While West hoped his painting might help repair the fraying bond between Britain and its colonies, McNaughton appears to think that sowing discord is a simpler and more straightforward artistic maneuver. You can't just paint old-fashioned narrative scenes and expect to gain any traction, after all, at least not online. You have to inject some shock value, some edge, to tell visual stories that will temporarily halt scrolling thumbs passing over endless digital content.

McNaughton made such an impression with *The Resistance* (2019), an update of Francisco José de Goya's *The Third of May, 1808* (1814). His twist on the original was to put a brown-skinned MAGA-hat wearer in the position of the Spanish martyr captured by a Napoleonic firing squad. In the artist's restaging, the squad is a band of masked, hoodied, and stick-wielding Antifa aggressors. Adding insult to injury, one of the activists sets fire to the American flag, an incendiary replacement for the lantern that was Goya's central light source.

The Resistance, like so much of McNaughton's art, is shaped for digital consumption. It's not only that his main mode of distribution is social media; this is not at all unusual for artists seeking an audience today. It's rather that the Twitter-

Facebook ethos shapes the visual logic and tone of McNaughton's paintings: He leads with partisanship, signals sophistication, and lets the details slide.

In *The Resistance*, you're not supposed to ponder how today's progressives align with the Napoleonic forces invading Madrid in 1808, or to worry about the context of the Spanish government's 1814 commission of the painting after Napoleon's fall. Don't scratch your head over where McNaughton's brown-skinned MAGA martyr fits in Trump's anti-immigrant worldview, and definitely don't go down the rabbit hole of Spanish colonialism's legacies in the Americas. The name Goya shouldn't necessarily ring a bell either. Instead, allow McNaughton's painting to register as "historically significant"—something you think you've seen before and know is great—without the baggage of historical particulars. Enjoy how easily MAGA iconography is slipped into the "historically significant" framework. It's a little bit irreverent, but isn't it also ennobling? When plunked down in the context of an old master painting, the MAGA ball cap becomes something like the bonnet rouge or liberty cap—the sartorial signifier of revolt for our age.

Okay, so that meaning might have come across more efficiently if McNaughton had chosen a painting treating the American or French Revolution as his template. But no matter. McNaughton's historical-art framework makes his production seem special, respectable, even potentially important. He clothes the political vitriol of the day in something that is ostensibly more refined, more enduring, in the vein of "timeless" traditional values.

Sound familiar? McNaughton has put his finger on the pulse of Trump's GOP, for whom outrage toward the opposition and respect for the old ways, vaguely construed, go hand in hand. The old ways, and the values embedded in them, are precisely what the MAGA movement believes is in danger of being lost if progressivism advances unchecked. It wants to slow things down and map out a future based on the familiar, ostensibly simpler contours of the past. But lacking a coherently articulated platform, the MAGA movement relies on the affiliated to *just know* when greatness was, who made it, and which values should be restored. It's an exclusive club that is consolidated with each hashtag, retweet, and share that merrily mocks the opposition or pledges allegiance to Trump. McNaughton's painted memes not only show his understanding of the Trumpist GOP then, but also contribute to the in-group consolidation process by supplying imagery that people can rally around.

In *The Con-Artist*, painted during the 2016 campaign, McNaughton foisted Hillary Clinton onto Edvard Munch's *The Scream* (1893). He then invited followers on Facebook to identify "ten names hidden in the painting of those who have suffered under her eyes." They had no trouble. "Only ten names?" one person asked. In *The Masterpiece*, which McNaughton released on Twitter in August, Trump sits under the vaulted ceiling of a Gothic cathedral, palette in hand. But we can't see the painting on his easel because, as McNaughton explained on his website and in his social-media posts, the painting represents Trump's "greatest achievements,"

and these have yet to be revealed. All that we see beneath a heavy crimson curtain is a corner of vaguely impressionistic brushwork, patches of blue and green.

The painting “captures the spirit, determination and love [Trump] has for America and all of us,” one of McNaughton’s fans wrote on his Facebook page. His critics, naturally, saw it differently and filled in the blanks with memes of Trump unveiling his tax returns, a Nazi flag, the Statue of Liberty in flames, Bill Clinton in the blue dress. Of course, by mocking McNaughton, liberals do as much work as his fans to circulate the work.

McNaughton might just be the most talked about, liked, disliked, shared, hashtagged, and retweeted artist working today. Artists who are N.Y./L.A. famous may have the respect of the art world and stellar gallery representation, but McNaughton has them beat in terms of populist buzz.

And the fact that McNaughton’s paintings are made for circulation on social media doesn’t mean they won’t endure. Historians of the future will look at our digital habits to make sense of the Trump era, especially since social media has played—and will likely continue to play—a crucial role in deciding the outcomes of political contests. There McNaughton’s work will be, waiting to tell posterity the tale of our time. He may never get a show in Chelsea, or be chosen to represent the U.S. at the Venice Biennale, but he won’t care. McNaughton’s ambitions are greater than that.

NAGRADA „LAZAR TRIFUNOVIĆ“

LAZAR TRIFUNOVIĆ AWARD

Simona Ognjanović

REČNIK MIGRACIJA: JEDNO MOGUĆE TUMAČENJE DEVEDESETIH*

Budući da smo uvek zatečeni usred neke mreže istorijski konstruisanih pojmova i praksi, svaka priča, uključujući priče koje proizvode muzeji, nužno počinje *in medias res*. Osim što ne postoji neki „apsolutni“ početak od kojeg je moguće početi bilo koji istorijski narativ, izazovi pripovedanja su utoliko veći jer svako vreme ima svoje operativne pojmove, koji nemaju rigidno definisane semantičke okvire, već učestvuju u stalnim borbama i pregovaranjima oko hegemonog značenjskog sistema. Drugim rečima, locirati početak priče znači konstruisati ga, „staviti stvari u kontekst“ znači proizvesti (poželjan) kontekst za tumačenje, a pojmovno artikulirati noseće probleme znači interpretirati, a ne objektivno mapirati činjenice. Otuda, čak i fragmentarno artikulirati svaki od pojmova koji stoji u nazivu izložbe *Devedesete: Rečnik migracija*, koju 2019. priređuje Muzej Jugoslavije, nipošto nije i ne može biti neutralan čin.

Devedesete. Devedesetih godina XX veka na prostoru Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije na delu su najmanje tri međusobno uvezana procesa: dezintegracija državne zajednice, urušavanje društveno-ekonomskog socijalističkog uređenja i reartikulacija svih kohezivnih ideoloških i simboličkih formacija (nasleđa antifašizma i Narodnooslobodilačke borbe, ideologije bratstva i jedinstva, ideologije jugoslovenstva – da navedemo samo neke). Naravno, ovi procesi nisu počeli devedesetih godina, ali su se u toj deceniji dramatično radikalizovali, temeljno izmenivši politički, društveni, ekonomski i kulturni prostor Jugoslavije. „Nenasilnim“ otcepljenjem ili oružanim sukobima stvorene su tzv. nacije-države, legitimisane kreiranjem novih ili reartikulacijom starih nacionalističkih mitova, praćenih revitalizacijom etničkih i verskih podela. Osim što su legitimisali ratove i novoformirane političke entitete, nacional-populistički diskursi uspešno su amortizovali klasnu osnovu i ekonomske ciljeve ratnih sukoba, racionalizujući tranzicione neoliberalne strategije, koje će nove države većinski uvesti u zonu zemalja tzv. perifernog kapitalizma.

* Tekst je pod istim naslovom objavljen u katalogu izložbe *Devedesete: rečnik migracija*, koja je održana u Muzeju Jugoslavije u Beogradu u periodu od 5. 12. 2019. do 1. 3. 2020.



Asocijacija APSOLUTNO, *HUMAN: ČOVEK*, proizvodnja: *Beograd put*, Beograd, 1996, replika 2019, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

Asocijacija APSOLUTNO, *HUMAN: ČOVEK*, proizvodnja: *Beograd put*, Beograd, 1996, replika 2019, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

og stanovišta po etničkom ključu. Na isti način, *iseljavanje* stanovništva prvenstveno se sagledava kao posledica destruktivnih političkih procesa, ekonomskog kraha i straha od mobilizacije, (Despić 2015; Korać 2012) dok se *organizovano doseljavanje* građana poreklom iz Kine u drugoj polovini devedesetih tumači kao očigledan indikator početka sprovođenja neoliberalnih tranzicionih mera.¹

Devedesete: Rečnik migracija. Sva tri toka migracionih kretanja (raseljavanja, doseljavanja, iseljavanja), s korpusom socijalnih, pravnih, političkih i kulturnih problema koji su ih direktno proizveli, postaću predmet ne samo javnih politika i akademskih istraživanja² već i referentni okvir za delovanje u polju *umetnosti, aktivizma i civilnog društva*. Na izložbi *Devedesete: Rečnik migracija* mapirani su različiti oblici angažmana kroz koje su upravo akteri u polju umetnosti, aktivizma i civilnog sektora adresirali probleme izazvane masovnim migracijama u Srbiju i iz Srbije tokom pomenute decenije. Primarni fokus izložbe usmeren je na markiranje umetničkih pozicija i praksi, dok su pored toga predstavljene i pojedine aktivističke inicijative i organizacije civilnog društva koje u svoj rad uključuju saradnju sa savremenim umetnicima, ili koje su umetnici lično pokretali. Naravno, reč je o jednom mogućem pregledu, koji se nikako ne iscrpljuje u ovoj selekciji.

Osim što su ukrštene različite pozicije i domeni delovanja, na izložbi se prepliću i različite temporalnosti. Gotovo polovina predstavljenih umetničkih radova

1 Više o vezi „tržišta tranzicionih ekonomija“ i migracija građana poreklom iz Kine u zemlje centralne i jugoistočne Evrope vidi u: Milutinović 2005: 143–160. Ova uzročno-redukcionistička razumevanja izrazito složenih procesa nipošto ne podrazumevaju da je uzroci i posledice moguće tako jasno razlučiti, kao i da se veze ne mogu vući i po drugim linijama.

2 I mada postoje brojni akademski tekstovi o ovoj temi, oni su mahom vrlo usko orijentisani, zahvatajući najčešće samo jedan aspekt izdvojenog problema. Koliko nam je poznato, nije bilo pokušaja da se u okviru jednog istraživačkog projekta sagledaju i ukrste u celini svi pomenuti migracioni procesi.

i aktivističkih inicijativa realizovana je devedesetih godina, i u tom smislu predstavlja veoma važne primere angažovanog mišljenja i delovanja u vremenu aktivne traumatizacije društva. To je naročito značajno u kontekstu umetničkih praksi i retkih primera tog tipa iz prve polovine devedesetih. Zapravo, ratni period snažno je obeležen pojavom tzv. aktivnog eskapizma u umetnosti, koji je podrazumevao bekstvo u kreiranje „paralelne – fikcionalne stvarnosti i sasvim ličnih istorija koje, opet, nikada ne bi nastale da nemaju (nisu imale) povoda u samoj egzistencijalnoj stvarnosti, koja je nekada uspevala da nadmaši samu fikciju“. (Merenik 1996, 28) Tek će se u drugoj polovini devedesetih veći broj umetnika okrenuti društveno angažovanim temama, a 1995. godina i potpisivanje Dejtonskog sporazuma jasno koincidira s tim rezom. Osim toga, na izložbi su istaknute umetničke i aktivističke pozicije s kojih se dvehiljaditih promišljalo o konsekvencama tih procesa u već izmenjenoj političkoj stvarnosti, kao i pozicije s kojih se o tome i danas govori i demonstrira solidarnost s ljudima koji te posledice još uvek žive.³

Očekivano, načini rada *u* ili *sa* pomenutim kontekstima, bitno su razlikuju. Kad je reč o umetničkim praksama, pojedini umetnici i umetnice prvenstveno su tematizovali probleme čiji su bili neposredni svedoci, drugi su reflektovali lična izbeglička ili migrantska iskustva na način koji može biti relevantan za širu društvenu zajednicu, dok su ostali radili neposredno s ugroženim zajednicama i pojedincima, s prijateljima i kolegama, pa čak i slučajnim prolaznicima, uspostavljajući različite tipove odnosa kroz direktne susrete i simboličku razmenu. Naravno, ima i onih koji u svom radu ukrštaju pomenute metodologije. Svi ti različiti pristupi generisali su raznovrsne formalne i medijske artikulacije poput prostornih i ambijentalnih



Pogled na postavku izložbe *Devedesete: rečnik migracija*, Muzej Jugoslavije, 2019–2020, kustoskinje izložbe: Simona Ognjanović i Ana Panić, arhitektura postavke: Milorad Mladenović, dizajn postavke: Zoran Pantelić, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

3 Neki umetnički radovi su ponovljeni za potrebe ove izložbe, a tamo gde to nije bilo moguće, uključena je dokumentacija samih akcija. Zbog osetljivosti problemskog okvira, bilo je važno da se prepoznaju umetnici, aktivisti i predstavnici civilnog društva koji su na sopstvenu inicijativu adresirali i aktivirali ove teme, a ne da se radovi poručuju. Kad je reč o novim radovima, oni su već bili u procesu konceptualizacije kada su kustoskinje odlučile da ih uključe u postavku. Takođe, nekoliko umetnika i umetnica čiji su radovi već bili uključeni u postavku proizveli su za potrebe izložbe dodatne dokumentarne materijale ili umetničke radove, a koji stoje u direktnoj vezi s onim što je njihova redovna umetnička praksa ili upotpunjuju već selektovan materijal. U kontekstu izložbe nastaju dva video-rada (Kolektiv Migrative art, Vesna Pavlović u saradnji sa Ženama u crnom) i tri murala (Kolektiv Migrative art i umetnički duo Rena Redle i Vladan Jeremić).



Aleksandrija Ajduković, *Pienemanstraat, Hakfort (Bijlmermeer), Oude Leilestraat, Oude Leilestraat, Pienemanstraat*, štampa na ciradi, 2002, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

instalacija, crteža, stripa, različitih oblika aproprijacije, umetničkih praksi na razmeđu relacije, participativne i performativne umetnosti, kao i fotografije i videa mahom korišćenih u službi dokumentovanja društvenih pojava i/ili umetničkih procesa i akcija. Ujedno, njihovi različiti pristupi proizveli su i oprečne diskurzivne pozicije. Osim što svi dele kritički odnos prema kontekstu koji je izazvao masovne migracije stanovništva devedesetih, umetnici su demonstrirali ili primarno negatorski diskurs kojim su najpre dijagnostifikovali probleme, ili su razvili diskurse afirmacije, koristeći polje umetnosti kao platformu za reparaciju, jačajući u prvom redu međuljudske odnose. Ne izostaju najzad ni oni primeri u kojima je formalni pristup i dalje u prvom planu.

Različite pristupe demonstriraju i zastupljeni predstavnici civilnog sektora i aktivističkih inicijativa. Targetirajući traumatične ali nedovoljno vidljive društvene probleme, koje neretko prepoznaju i kao predmet različitih oblika manipulacije, deo njih odlučuje se na istraživački rad, čije rezultate plasiraju ili u formi izložbi u kulturnim institucijama i/ili ih čine javno dostupnim na internet platformama. Drugi se primarno posvećuju „terenskom“ radu s ugroženim grupama ili pojedincima, pomažući im kroz izgradnju manje ili više održivih mreža solidarnosti. To su činili, i dalje čine, organizovanjem humanitarne, pravne i psihosocijalne pomoći, kao i stvaranjem konteksta unutar kojeg je bilo moguće da pripadnici zajednica o kojima je reč izađu iz pasivne pozicije primaoca pomoći i trajno se osamostale.



Goranka Matić, *Dolazak porodica vojnih lica iz Slovenije (Železnička stanica Beograd)*, serija fotografija, 1991, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

Važan je i stalni angažman aktivista i predstavnika civilnog društva koji uključuje alarmiranje javnosti o ugrožavanju prava osoba sa statusom izbeglica ili raseljenih lica, pa čak i pružanje zaštite od oficijelnih i drugih struktura koje ne pokazuju uvek dovoljnu senzibilnost za svu složenost problema u kojem se ta lica nalaze. Kao što je pomenuto, važan deo redovnih aktivnosti odabranih aktivističkih grupa i organizacija (radionice, aktivističke i humanitarne akcije, javne prezentacije, izložbe i slično) uključuje i saradnju sa savremenim umetnicima/umetnicama.

Najzad, bez obzira na različite pristupe i institucionalne oblike delovanja, dvadeset osam umetničkih, aktivističkih i istraživačkih pozicija moguće je orijentaciono sagledati⁴ kroz šest problemskih celina: *lica i stvari, režimi (ne)kretanja, režimi stanovanja, odluke i prisile, susreti /mreže solidarnosti, nacije i teritorije*.

Celina *lica i stvari* sugestivno uvodi posmatrača u registar ličnih istorija izbeglih i raseljenih usled ratova devedesetih. Nepoznata *lica* ljudi koji su tada mahom trajno napustili Jugoslaviju, kao i njihove otuđene ili odbačene *stvari* koje stoje na mestu te separacije ili u funkciji poveznice s davno „izgubljenim mestom“, upoznaju posmatrača s traumatičnim iskustvima prisilnog izmeštanja i naglog „gubitka mesta“, ali i s različitim „strategijama smeštanja“ kojima su pribegavali u novoj sredini u cilju rekonstrukcije „prekinutog identiteta“ (Vladimir Radojičić, Dušica



Balint Sombati, *Köfer br. 2*, objekat, kombinovana tehnika, unikat, 2019, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

4 Kako ne bismo opteretili izložbu dodatnim nivoom tumačenja i odvuikli pažnju s „rečničke strukture“ koju smatramo primarnom, ove celine tretiramo kao orijentacione, a njihove nazive kao radne, te ih nismo ni komunicirali u prostoru izložbe.



Vladimir Radojičić, *Autoportret, 1-12*, serija fotografija, 1991, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

Dražić, Balint Sombati, Aleksandrija Ajduković, Kiosk – platforma za savremenu umetnost).

U okviru druge celine umetnici i umetnice ukazuju na restriktivne pravne, administrativne i političke mehanizme kojima su devedesetih, ali i kasnije, regulisani *režimi (ne)kretanja* građana Srbije i regiona. U tom pogledu demonstrira se diskriminatorna priroda imigracionih politika i odgovarajućih zakona na nivou Evropske unije, koji deprivileguju građane na osnovu njihovog državljanstva, etničke, rodne i klasne pripadnosti. Takođe, ukazano je i na restriktivnost viznog režima aktuelnog devedesetih, kao i na ulogu novih zakona o državljanstvu, koji su pravnim sredstvima legitimisali proces dezintegracije Jugoslavije, privilegujući građane matične etničke zajednice (Tanja Ostojić, Asocijacija „Apsolutno“, Goranka Matić).

Mapirajući *režime stanovanja* izbeglih, deportovanih ili prisilno raseljenih, umetnici/umetnice i aktivisti/aktivistkinje različitim sredstvima ukazuju mahom na surove posledice stambenih politika i odgovarajućih zakona u lokalnom kontekstu i Evropskoj uniji. U pojedinim slučajevima razvijaju različite oblike političkog delovanja u cilju zaštite prava onih koji su ostali bez mogućnosti da se vrate u svoje stanove i kuće, kojima su one srušene ili onih kojima prete prisilna iseljenja. Ujedno, stambene politike se aktuelizuju kroz intimna sećanja i emocionalne doživljaje prostora u kojima su izbegli i raseljeni nekada stanovali, osvetljavajući



Škart, *Žene u crnom*, Vesna Pavlović, *Sjećam se*, instalacija (stranice iz dokumentarne knjige *Sjećam se*, fotografije, video), 2019, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

načine na koje ta sećanja rezoniraju u stanju izmeštenosti u odnosu na njihovo sadašnje okruženje (Združena akcija „Krov nad glavom“, Rena Redle i Vladan Jeremić, Milorad Mladenović).

Posredno ili neposredno, umetnici/umetnice propituju prirodu i posledice odluka koje su u Srbiji devedesetih doneli mnogi, ili koje su bili prisiljeni da donesu. Otići ili ostati u zemlji, odazvati se (voljno ili nevoljno) vojnom pozivu ili (makar pokušati) izbeći mobilizaciju, bile su *odluke i/ili prisile* direktno uslovljene stepenom (de)privilegovanosti definisanim klasnom pozicijom, statusom, polom, godinama, kao i simboličkim kapitalom (porodične veze, mreže poznanstava). Zbog toga je pitanje izbora ili prinude, odnosno mogućnosti izlaska iz diskursa apsolutne viktimizacije i pasivizacije teško razlučiti u datom kontekstu (škart/Đo-Dju, Goranka Matić).

U kontekstu izbegličkih i migrantskih iskustava umetnici/umetnice su neretko koristili polje umetnosti i kao platformu za iniciranje *susreta*⁵ i simboličke razmene s ugroženim zajednicama i pojedincima, ali i s prijateljima, kolegama ili pak slučajnim prolaznicima, proizvodeći različite oblike društvenosti i/ili jačajući

5 Sugestivnu sintagmu „nemogući susreti“ konstruišu članovi i članice Kolektiva *Migrative art*, koje tretiraju kao njihove ključne umetničke radove i intervencije. Kolektiv su činili „umjetnici s prostora bivše Jugoslavije u egzilu, a na *susrete* i okupljanja pozivani su umjetnici s postjugoslavenskog prostora“. Više o tome vidi u: Marković 2017, 114–135.



Rena Redle i Vladan Jeremić, *Stambeno pitanje / Sigurna zemlja*, instalacija (drvena konstrukcija, karton, crteži na tekstilu i papiru, dokumenti, publikacije i video-radovi), 2009–2017, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

same međuljudske odnose⁶ (Jusuf Hadžifejzović, Ana Miljanić/Centar za kulturnu dekontaminaciju, Kolektiv Migrative art, Ivana Momčilović/Loran Vanson, Dejan Dimitrijević/Nebojša Šerić Shoba, škart). Aktivističke inicijative koje takođe uključuju neposredne susrete s ugroženim pojedincima ili zajednicama razvile su veoma značajne *mreže solidarnosti* ne samo organizovanjem pružanja humanitarne, pravne i psihosocijalne pomoći, već i trajnog osamostaljivanja izbeglih i raseljenih (Grupa 484, *Žene u crnom*).

U okviru poslednje problemske celine umetnici/umetnice i istraživači/istraživačice pokreću neka od lokalno najosetljivijih političkih pitanja devedesetih, propitujući, između ostalog, odnos *nacija i (njima pripadajućih) teritorija*. U tom kontekstu, problematizuju etnički motivisana proterivanja stanovništva iz Srbije i u Srbiju, kao i posledice s kojim se suočavaju građani pogođeni tim „transferima“ i pratećim procesima „teritorijalizacije nacionalnih identiteta“. (Malki 2005, 29–63) Ujedno, markirani su ključni politički mehanizmi i diskursi koji su proizveli i

6 Umetničke prakse devedesetih u globalnom kontekstu dominantno je odredila pojava relacione estetike, za čiju teorijsku artikulaciju je zaslužan Nikola Burio. Relaciona umetnost uključuje različite oblike participativnih i kolaborativnih praksi, a sama umetnička forma izjednačava se s „domenom međuljudskih odnosa i njihovog društvenog konteksta“, kako to definiše Burio. Više o tome vidi u: Bourriaud 2013.



Vahida Ramujkić, *Istorije u raspravi*, instalacija, 2007–2019, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

legitimisali te operacije, kojima se najzad i danas legitimišu ili relativizuju, poduprti diskursima (samo)viktimizacije. Najzad, dotaknuto je i pitanje organizovanog doseljavanja građana iz Kine, politički i ekonomski motivisanog u kontekstu uvođenja tržišta tranzicionih ekonomija (Milena Maksimović, Čedomir Vasić, Nikola Radić Lucati, Vahida Ramujkić/Dionis Eskorsa, Vojvođanski građanski centar, udruženje „Kardan“).

Rečnik migracija. Mapa različitih formi angažovanog mišljenja i delovanja koju pruža ova izložba omogućava nam ne samo upoznavanje s načinima na koji su zastupljeni akteri u različitim periodima tretirali složeni korpus problema o kojima je reč već bi trebalo da takva mapa pruži kontekst za propitivanje njihovog mogućeg uticaja na preoblikovanje hegemonih diskursa i pojmova koji dominiraju u javnoj sferi. Kako bi to bilo moguće, vladajući diskursi i pojmovi uključeni su u izložbu ali na nivou sekundarne narativne linije, i mogu se pratiti kroz selekciju pojedinih zakona, političkih sporazuma, nacionalnih strategija, fragmenata naučnih istraživanja, zvaničnih statističkih izveštaja i drugih dokumenata koje su zajedno birali kustoskinje i svi učesnici izložbe.

Imajući u vidu pomenutu traumatičnu pozadinu migracionih kretanja devedesetih u Srbiji, nužno je jasno artikulirati temeljne izazove ovog projekta, budući da su upravo oni motivisali ključna metodološka i kustoska rešenja na



Čedomir Vasić, *Put u Oz*, ambijentalna postavka, video, zvuk, 1997, foto: Nemanja Knežević, Muzej Jugoslavije

kojima počivaju koncept i struktura izložbe. Naime, odmah na početku istraživanja postalo je jasno da (nas) sâm korpus problema o kojima je reč direktno navodi na reprodukciju nekoliko vrlo spornih pojmova i diskursa, kao i da će „metodološki nacionalizam“⁷ koji definiše tematski okvir izložbe to dodatno podupreti. Dva najproblematičnija diskursa s kojima smo se kao kustoskinje susretale podrazumevaju afirmaciju „prebrojavanja izbeglih“ ili „raseljenih“ prema nacionalnom i etničkom ključu, i fiksiranje subjekta migracija kao „izmeštenog“ pojedinca proizvedenog logikom pravno-birokratskog aparata i politikama identiteta. Ovakav diskurzivni okvir objektivizuje „izmeštene“ kao problem koji po pravilu treba rešavati tehničko-administrativnim sredstvima, neutrališući tako, ili sasvim brišući, sve klasne, rasne i rodno diskriminatorne imigracione politike. Uz to, takav diskurs „izmeštenosti“ subjekta implicitno normalizuje stanje „ukorenjenosti“ i pripadanja, i to u prvom redu matičnoj naciji-državi.

Zbog svega što je pomenuto uvidele smo da je nužno da se na izložbi osvetle i sporni diskursi, ali to je podrazumevalo da će se posredno ili neposredno delom reprodukovati. Otuda smo pokušale da nađemo način da, mimo hegemonog, generišemo i jedan novi **rečnik**, kojim bi se makar privremeno reartikulisali takvi

7 U kontekstu izložbe *Devedesete: Rečnik migracija* metodološki nacionalizam podrazumeva problemski fokus na masovne migracije u Srbiju i iz Srbije, određen zbog nedostatka resursa da se sprovede sveobuhvatno istraživanje na regionalnom nivou.

dominantni pojmovi i diskursi. Naime, svi umetnici/umetnice i saradnici/saradnice pozvani/pozvane su da, u saradnji s kustoskinjama, izaberu pojam, sintagmu ili idiom za koji smatraju da na najprecizniji način artikuliše poziciju rada, inicijative ili zajednice, naravno pre svega iz perspektive problemskog fokusa izložbe, kao i da napišu izjavu koja eksplicira taj izbor. Bilo je moguće razmišljati ili o vraćanju „prognanih“ pojmova, ili o biranju nekih kontraintuitivnih, čak poetičnih i krajnje ličnih idioma i sintagmi, ili pak o ukazivanju na sporne implikacije različitih eufemizama i tehničkih pojmova iz pravno-birokratskog registra, kojima se definišu ili „rešavaju“ problemi o kojima je reč.

Kako se „isti događaji mogu na različite načine ne samo ispričati nego i opojmljavati“ (Kuljić 2018, 32), u izložbu je uvedena već pomenuta sekundarna narativna linija, koja se može pratiti kroz selekciju oficijelnih dokumenata. U okviru ovog registra izložbe delimično su osvetljeni konteksti u kojima nastaju ili na koje implicitno referiraju umetnički radovi i aktivističke inicijative poput stambenog pitanja izbeglih i raseljenih, readmisije, dezerterstva, prisilne mobilizacije izbeglica, dijaspore, zakonske regulative koja definiše uslove povratka proteranih ili režima državljanstva u Jugoslaviji devedesetih. Na taj način uveden je i suprotstavljen jedan drugačiji, u prvom redu pravno-administrativni „rečnik“ kroz koji je nužno misliti o ovim problemima, budući da odluke najviših državnih predstavnika, kao i različite mere javnih politika i zakonodavnih procedura u najvećoj meri definišu statuse ljudi pogođenih migracionim kretanjima. „Alternativni“ rečnik koji su proizveli učesnici i učesnice izložbe nipošto nema pretenziju da simplifikuje svu složenost problema koje adresira. Pre bi se moglo reći da je namera da ih u registru umetnosti i aktivizma privremeno sažme, kako bismo mogli da trasiramo put ka eventualnoj „transfiguraciji opštih mesta“ (Danto 1974, 139–148) koja nam neprekidno diktiraju i mišljenje i delovanje, otvarajući na taj način i pitanje uloge umetnosti, aktivizma, civilnog društva, i naravno javnih institucija, u rekonstrukciji prošlosti i preoblikovanju javne sfere (ili sfera).

Rečnik migracija i Muzej Jugoslavije. Ako pretpostavimo da jezik određuje način na koji razumemo stvarnost i da noseći pojmovi ne moraju biti samo „pokazatelji društvenih promena“ već i „delatni okvir za promene“, (Kuljić 2018, 26) onda se aktivna uloga u njihovoj artikulaciji takođe može tretirati kao jedan oblik angažmana, koji stoji nasuprot nekritičkom, pa čak i kritičkom preuzimanju hegemonih pojmovnih odrednica. Ipak, uvek treba imati na umu da iako pomažu u orijentaciji „izdvajajući bitno iz nepregledne realnosti“, (Kuljić 2018, 70) pojmovi imaju i veliku manipulativnu moć. Da bi se izbegle manipulacije, ni osvetljavanje konteksta nekad nije dovoljno, posebno pošto je sam kontekst uvek dvosmislen ili bar ne jednoznačan, pa ni njega ne treba mitologizovati i apsolutizovati. (Kuljić 2018, 72) Otuda prihvatamo da je krajnji učinak ovakve metodologije u celosti otvoren, te u pojedinim aspektima može proizvesti i efekat depolitizacije ili deistorizacije. To bi zapravo podrazumevalo rizičnu univerzalizaciju i esencijalizaciju iskustava koje, nikako ne treba zaboraviti, ipak u prvom redu referiraju na vrlo specifičan istorijski i politički kontekst devedesetih u Srbiji i nekadašnjim jugoslovenskim republikama.

Međutim, smatrajaći da muzej kao javni prostor treba da podstiče sučeljavanje glasova iz različitih registara, ali ne u cilju njihove neutralizacije i pacifikacije, već upravo radi demonstriranja razlika oko kojih nekad ne može biti konsenzusa, na ovoj izložbi ciljano su ukrštene različite pozicije koje smatramo relevantnim u zadatom problemskom okviru. Njih je moguće sagledati najmanje na dva nivoa. Najpre, osetna je „tenzija“ između ideološki različitih umetničko-aktivističkih pozicija, ali istovremeno i između dva „rečnika“ koji pripadaju sferi „neekspertskog“ i „ekspertskog znanja“, a kojima se na ovoj izložbi sinhrono osvetljavaju isti događaji i fenomeni. Ta sučeljavanja stoje u službi preispitivanja odnosa hegemonih i kontrahegemonih diskursa, kao i uloge umetnosti, civilnog društva, aktivizma i kulturnih institucija u njihovoj proizvodnji ili reprodukciji u javnoj sferi. Važno je reći da se javna sfera ovde razume kao nekoherentno mnoštvo različitih prostora u kojima vlada pluralizam glasova među kojima se neprestano odvija borba za hegemoni diskurs. Prema političkoj teoriji belgijske filozofkinje Šantal Muf (Chantal Mouffe), „hegemonističke konfrontacije“ ne odvijaju se samo u okviru tradicionalnih političkih struktura poput institucija zakonodavne i izvršne vlasti već i u domenu kulture, civilnog sektora, umetničkih praksi i aktivizma, gde se pod određenim uslovima može stvoriti platforma za proizvodnju tzv. agonističke javne sfere, (Mouffe 2014) koja, po njenom shvatanju, isključuje svaku fikciju konsenzusa. Cilj ovakvih konfrontacija bio bi zapravo da se „ublaži potencijal neprijateljstava omogućavajući da se društveni antagonizmi transformišu u agonizme (Sheikh 2004) ili, drugim rečima, da se izbegne da onaj ko je „drugačiji, drugi, postane Drugi“, odnosno „neprijatelj, i neko ko preti mom opstanku“, (Đorđević 2018, 14) a što je definicija društvenog antagonizma. Najzad, agonistička javna sfera znači „odustati od ideala pomirenog demokratskog društva“ i „uvažiti protivnika, legitimnog neprijatelja, s kojim se deli konfliktni konsenzus, na način da protivnici koji se bore jedni protiv drugih ne dovode u pitanje legitimnost pozicije onih drugih“. (Đorđević 2018, 13) Verujemo da Muzej Jugoslavije, zbog svih ambivalentnosti koje jugoslovensko nasleđe rezonira u lokalnom kontekstu, nužno predstavlja ne samo zahvalnu već i izuzetno važnu platformu za takva sučeljavanja.

Literatura

- Bobić, Mirjana. „Migracije, demografsko-sociološka analiza.“ u: *Studije o izbeglištvu*, Ivan Milenković (ur.). Beograd: Grupa 484, 2005.
- Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika; Postprodukcija: kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svet*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2013.
- Danto, Arthur C. „The Transfiguration of the Commonplace.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 33, No. 2 (1974): 139–148.
- Despić, Jelena R. *Migracije visokoobrazovanih lica iz Srbije od 1991. godine u Kanadu i Sjedinjene Američke Države*, doktorska disertacija. Beograd: Ekonomski fakultet, 2015.

- Dorđević, Biljana. „Agonistički pristup raspravama o budućnosti demokratije u Evropi.“ *Časopis Humanističke studije* Vol. 4, Univerzitet Donja Gorica (2018).
- Korać, Maja. *U potrazi za domom*. Beograd 2012.
- Kuljić, Todor. *Prognani pojmovi, Neoliberalna pojmovna revizija misli o društvu*. Beograd: Clio, 2018.
- Malki, Liza. „Nacionalna geografija: ukorenjivanje ljudi i teritorijalizacija nacionalnog identiteta iz ugla teoretičara i izbeglica.“ u: *Studije o izbeglištvu*, Ivan Milenković (ur.). Beograd: Grupa 484, 2005, 29–63.
- Marković, Maja. „Migracija kao nužnost: umjetničko djelovanje Kolektiva Migrative art 1991.–1996.“ *Život umjetnosti* 101 (2017): 114–135.
- Merenik, Lidija. „No wave: 1992–1995.“ u: D. Sretenović, L. Merenik, *Umetnost u Jugoslaviji 1992–1995*. Beograd: Radio B92, 1996.
- Milutinović, Svetlana. „Kineski transnacionalni preduzetnici u Budimpešti i Beogradu: u potrazi za tržištima tranzicionih ekonomija.“ *Sociologija* Vol. XLVII, No. 2 (2005): 143–160.
- Mouffe, Chantal. „Strategies of radical politics and aesthetic resistance“, 2014. <http://truth.steirischerherbst.at/texts/?p=19>, (16. 9. 2019).
- Sheikh Simon. „Public Spheres and the Functions of Progressive Art Institutions“, 2004. <http://eicpcp.net/transversal/0504/sheikh/en/print.html>, (16. 9. 2019).

IN MEMORIAM

Ješa Denegri

U ČAST ĐERMANA ČELANTA (1940–2020)



U ove opasne dane koje smo proveli na „socijalnoj distanci“, iz italijanskih i drugih inostranih izvora, stigla je vest da je 29. aprila 2020. godine od zaraze virusom korona u Milanu preminuo Đermano Čelant (Germano Celant), istaknuti istoričar umetnosti i umetnički kritičar, takođe i u našoj sredini vrlo poznat i cenjen. Imali smo prilike da ga upoznamo na simpozijumu povodom izložbe *Nove tendencije 3* u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu avgusta 1965. U Beogradu je boravio u tri navrata – prvi put 1970. kada je likovnom programu Bitefa u Ateljeu 212 predstavio svoju upravo objavljenu knjigu *Conceptual Art – Arte povera – Land Art*, Torino 1970, drugi put 28. maja 1980. kada je održao predavanje *Moje lično iskustvo*, poslednji put 17. septembra 2006.

kada je povodom obeležavanja četrdesete godišnjice likovnih programa Bitefa govorio na temu *Umetnost i arhitektura*, uvek na poziv Biljane Tomić. U izdanju Hesperia, Beograd 2011. u prevodu Milane Piletić i sa mojim predgovorom objavljena je Čelantova knjiga *Artmix*, sa podnaslovom *Tokovi umetnosti, filma, dizajna, mode, muzike i televizije* (prvo italijansko izdanje, Milano 2008). Kao osobi međunarodnog ugleda i uticaja, ali i prijatelja i saradnika nekolicine istoričara umetnosti naše sredine, valja mu ovom prilikom posvetiti sažeti osvrt profesionalnog i ljudskog uvažavanja.

Rođen je u Đenovi 1940, gde je završio Filozofski fakultet i 1967. organizovao autorsku izložbu na kojoj će po prvi put da bude nagoveštena pojava „siromašne umetnosti“ (*arte povera*) u Galeriji La Bertesa (La Bertesa). Uslediće ubrzo ceo niz izložbi, predgovora kataloga, tekstova u časopisima i knjiga u kojima će *arte povera* upravo od strane Čelanta biti teorijski obrađena i promovisana prvobitno kao italijanski pokret međunarodnog značaja. Potom se Čelantove aktivnosti

nastavljaju i šire ka brojnim drugim istorijskim i aktuelnim temama, u Italiji, gde je između ostalog, umetnički direktor Bijenala u Veneciji 1997, sa temom *Buduće, Sadašnje, Prošlo* (*Futuro, Presente, Passato*), u Evropi, gde saraduje sa Centrom Žorž Pompidu (Georges Pompidou) u Parizu i sa Kraljevskom umetničkom akademijom (Royal Academy of Arts) u Londonu, prelaskom u Njujork postaje kustos Muzeja Gugenhajm (Solomon R. Guggenheim Museum) i urednik časopisa *Artforum*. Kao umetnički direktor Fondacije Prada (Fondazione Prada) od 2015. organizovao je brojne izložbe, kao poslednju veliku retrospektivu Janisa Kunelisa (Jannis Kounellis) u Veneciji 2019. godine.

Čelant je smatrao da kritičar koji se suočava sa umetničkim pojavama poput *arte povere* i njoj istovremenim, kao što su umetnost zemlje (*land art*), telesna umetnost (*body art*), umetnost performansa, umesto da naknadno i sa udaljene pozicije o njima piše, treba da ih podstiče u prvom trenutku njihovog nastanka i obezbedi im dopiranje do aktivnog mesta u umetničkom i medijskom sistemu. Kritičar, dakle, nije pisac *post festum*, nego organizator umetničkih nastupa u nastajanju, onaj koji umetnicima obezbeđuje mogućnost učešća na izložbama, festivalima i drugim izlagačkim prilikama. Stoga umesto „kritike u tekstu“, posredi je „kritika na delu“, dosledno tome kritičar je učesnik u zbivanjima u umetnosti, ujedno je pravovremeni i precizni dokumentarista umetničkih produkcija, pogotovo onih koje se odvijaju izvan trajnih estetskih objekata (slike i skulpture). Ponajmanje kritičar sme da bude sudija, procenitelj obavljenog umetničkog rada, on umetnikov rad promovise, dokumentuje i doprinosi adekvatnoj istorizaciji. Za takve postupke kritičarskog delovanja Čelant je, pozivajući se na predlog Suzan Zontag (Susan Sontag) „protiv interpretacije“ (*Against interpretation*) zasnovao pojam „akritička kritika“ (*critica acritica*), a pod njim podrazumevao sledeće:

„Kritički rad poprima tako drugačiju delatnu dimenziju, više ne da prosuđuje ili utvrđuje, da širi brbljarije ili sudove – postaje sudeonik, ustanovljuje se kao uporedan i samostalan život, ne umetnički, u odnosu prema stvaranju umetnosti. Kritika ne postaje umetnost, već se ustanovljuje kao dokumentacija i pribiranje datuma i događaja što se odnose na stanovitog umetnika ili pokret, čuva celovitom svoju nezavisnost putem upotrebe sredstava koja su se tom upotrebom potvrdila. Podstiče umetnost i izaziva njen govor, prikazuje je u svim njenim fonetičkim, vizuelnim, motornim, senzorijskim i informacijskim vidovima, saraduje s njom bez zahvatanja i nasilja, nadzire sredstva informisanja i usmerava ih dijalektičkom saobraćanju delovanja bez nametanja ili iskrivljujućeg posredništva u odnosu prema savremenom umetničkom govoru.“

Dosledno načelima „akritičke kritike“ i „kritike na delu“ zasnovani su operativni i organizacioni postupci savremenih kustoskih ili kuratorskih praksi,

kao profesije u kojoj je Čelant nizom autorskih projekata i izložbi postao jedan od najznačajnijih predstavnika.

Čelant se od početka sedamdesetih posvećuje nizu drugih područja i problema savremene umetnosti o kojima (između ostalih i pored pomenutih) objavljuje sledeće knjige, monografije i predgovore u katalozima izložbi: *Piero Manzoni*, 1971, 1972, 1975, 1991, 2004, *Arte come arte*, 1973, *Senza titolo*, 1974, *Offmedia. Nuove tecniche: video, disco, libro*, 1977, *Arte-ambiente 1900–1976. Dal futurismo alla body art*, na Bijenalu u Veneciji 1976, *Identité italienne. L'Art in Italie depuis 1959*, 1981, *Emilio Vedova*, 1984, *Futurismo e futurismi*, 1986, *Arte all'Italia*, 1988, *Italian metamorphosis 1943–1968*, 1994, *Arte-moda*, 1996, *Tornado Americano. Arte al potere 1949–2008*, 2008.

Umetnička situacija koja krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih nastaje obeležena „povratkom slikarstvu“ nastupajućeg postmodernizma ne odgovara Čelantovim afinitetima, stoga neće skrivati rezerve spram tipično italijanskih pojava transavangarde i pogotovo anahronizma. Kako bi iskazao svoju „doslednost u doslednosti“ nasleđu *arte povere* organizovao je u Torinu 1984. retrospektivu pod naslovom *Coerenza in coerenza*. Ali da ne pokazuje povlačenje od aktuelnih zbivanja potvrđuje izložbom *Inespressionismo americano* u Đenovi 1981. i tekstom *Unexpressionism: Art Beyond the Contemporary* objavljenom u Njujorku 1988, u kojima nasuprot pojmu „neoekspresionizam“, koji se odnosi na nemačko slikarstvo „novih divljih“, uvodi pojam „neekspresionizam“ da bi njim obeležio savremene umetničke prakse na tragu konceptualne umetnosti i upotrebe novih tehničkih medija. U to vreme Čelant je glavniom aktivan u Americi, ostajući po strani od evropskih i pretežno italijanskih pojava pod znakom citatnosti i obnove istorijskih memorija, nastavlja praćenje i podršku umetnosti mentalnih i multimedijalnih svojstava, prevashodno američkih autora, o kojima piše u poglavlju „Inespressionismo americano“ svoje knjige *Tornado americano* (italijansko izdanje, Skira, Milano 2008).

Čelant je istovremeno branio pravo kritičara na parcijalnost izbora, sopstvenim primerom *arte povera*, ali je zastupao i krajnju širinu poimanja umetnosti, naročito u periodu njene savremene postistorijske ekspanzije. Iako je *arte poveru*, u njenom početku, nazvao „gerilom“, nije pristajao na marginalizaciju nove umetnosti nego se borio za njeno središnje mesto u institucionalnom umetničkom sistemu, ujedno zahvaljujući saradnji sa nizom izvanrednih umetnika u zajedničkim strategijskim nastupima. Proizlazeći iz italijanske kulturne sredine, „futurističku rekonstrukciju univerzuma“ smatrao je temeljnom osobinom istorijskih avangardi, ali daleko od svakog lokalnog prioriteta zastupao je internacionalističku suštinu savremene umetnosti u kojoj je iznad svega cenio slobodu umetnika-pojedinca bez obzira na jezike, postupke i medije ispoljavanja.

Objavljivanje prevoda knjige *Artmix* povoljna je prilika detaljnog uvida u Čelantova razmatranja savremenih medijskih praksi pod širokim rasponom pojma umetnosti pod kojim podrazumeva, osim umetničkih pokreta i pravaca, još i fenomene kao što su knjiga, gramofonska ploča i video kao nove umetničke

discipline, sve do muzike, plesa, mode, „bodi-dizajna“... Posredi je krajnje otvoreni repertoar „mešanih“ i „ukrštenih“ medija, u znaku potrebe i cilja neograničenih i nezaustavljivih procesa međuljudskih duhovnih komunikacija. Prva rečenica njegovog *Uvoda* u ovoj knjizi glasi: „Umetnost danas nastaje od svega i svugde, bez jezičkih i teritorijalnih granica.“ I dalje: „Pred nama je totalno raskrivena realnost umetničke imaginacije, obogaćene novim estetskim iskustvom, virtuelnim, totalno multimedijalnim i interaktivnim.“ Prema tvrdnji samog autora:

„Ova knjiga ima za cilj promišljanje te fluidnosti koja je takođe uobličavala moj rad, navodeći me da se pozabavim tom umetničkom mešavinom kako bih ponudio nekakvo tumačenje onoga što je istorijsko i onoga što je savremeno. Naime, idući stazom koja me je dovela do šireg pogleda na gubljenje međuprostora između artefakata, utvrdio sam da više nema rastojanja između teritorija koje su nekada izgledale čvrsto omeđene. Pokazalo se da su dodiri toliki da dovode u pitanje i sam metod koji se rukovodio unutrašnjim i spoljašnjim, visokim i niskim, značajnim i beznačajnim; pozeleo sam da širom otvorim teorijski prozor, tako da se kroz neposredno iskustvo sagledava tehnološko i medijsko ubrzavanje, umnožavanje umetničkih putanja.“

Valja se prepustiti čitanju ove koliko poučne toliko i zanosne knjige, poneti od nje saznanja koja nam je, zajedno sa Celantovom ukupnom profesionalnom ostavštinom, preneo jedan od najagilnijih i najsugestivnijih protagonista u polju istorije, teorije, kritike i kustoskih praksi savremene umetnosti.

**SEĆANJE NA SLIKARA ZORANA GREBENAROVIĆA (1952–2019)
ILI „EŠEROVA ZNAČKA“**

*“In the deserts of the heart / Let the healing fountain start,
In the prison of his days / Teach the free man how to praise.”¹*

Zoran Grebenarović je rođen 30. novembra 1952. godine u Leskovcu. Diplomirao je na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu 1981. godine, Odsek – slikarstvo, u klasi prof. Mirjane Mihać. Za života je priredio petnaestak samostalnih izložbi (Galerija Doma omladine Beograd, Collegium artisticum, Sarajevo, Galerija Equrna, Ljubljana, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, Galerija Sebastijan-art, Beograd, Galerija ULUS, Beograd, Galerija savremene likovne umetnosti, Niš, Galerija RTS Beograd i dr.) Od 1979. do 2010. godine izlagao je na preko sedamdeset kolektivnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Posle povratka iz SAD počinje da se bavi i živopisom i ikonopisom. Pored mnoštva slavskih ikona radio je na obnavljanju ikonostasa u Markovcu kraj Knina, severna Dalmacija. Izlagao je na svim značajnijim izložbama srpskog ikonopisa. Živopisao je oko 3500 zidnih slika u fresko i seko tehnici i više spoljnih fresaka (lunete iznad ulaza) patrona hramova, među inim treba pomenuti Hram Sv. Arhangela Gavrila u Zemunu i Rezidenciju (kapela) mitropilita novogračaničkog Irineja Kovačevića, Libertivil, Illinois, SAD.²

Školovan na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu (1976–1981), Zoran Grebenarović je prvi samostalni izlagački nastup imao 1981. godine, a ubrzo je usledio odlazak u Njujork (1982–1986). Čini se danas da se prelomna tačka njegovog ranog opusa dogodila baš u Njujorku, jer odatle, 1983. godine, donosi niz izuzetnih dela koje iste godine izlaže u Galeriji Doma omladine Beograda, apstrakcije velikih formata, naglašenih asocijativnih svojstava i dinamičnih, ritmičnih i oštih ugaonih bojenih oblika. Slike uzburkane i frenetične atmosfere imaju sličnosti sa duhom prizora, atmosfere i kompozicije velikih tempera koje radi 1981. godine. Osnovna karakterna odlika ovih dela je dekonstrukcija predmeta u anti ili nepredmetnu disfunkcionalnu celinu sopstvenih kompozicionih načela, kao u slikama *U ritmu*

1 Auden, W. H. *In Memory of W. B. Yeats*. <https://poets.org/poem/memory-w-b-yeats>

2 Više o bogatoj biografiji i bibliografiji o umetniku u: Subotić, Irina i Lidija Merenik. *Prostranstvo [u] vida, Zoran Grebenarović*, Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2012.



V avenije, Goodbye, pork pie hat, Krvna slika (sve iz 1983). Većina ih je izrasla na dvojakom baštinjenju i aproprijaciji: najpre „deevolucije“ postkubizma, karakteristične za modernistička htenja od pedesetih godina XX veka nadalje, a potom i kubo-futurističkih i konstruktivističkih formi. O drugom svedoče skulpture/konstrukcije koje nastaju u Njujorku (*Skulptura 1*, „*Skulptura 3*“), koje isprobavaju tatlinovske principe konstrukcije iskazane u *Spomeniku III internacionali. Apstrakcija bez adrese* (*Homeless representation*), kao suštinska odlika Grebenarovićevih traženja u Njujorku, jeste upravo postupno nastajanje apstrakcije iz figuralnog i predmetnog sveta, apsolutna geometrizacija figure, a kasnije i arhitektonskih elemenata, u 2D sliku nereferencijalnih svojstava.

On je, takođe, prihvatio i prilagodio svom prosedu *allover* slikanu ravan. *Allover* kompozicija sa više ili puno centara, tj. naglašenim gubitkom jednog centra je važan rani element njegovog dela i retka pojava, načelno gledano, u srpskom posleratnom modernom slikarstvu. Na *allover*, kao posleratnu modernističku tekovinu Njujorške škole, može se gledati i kao na ideologiju američkog modela / tipa slike, u smislu u kojem je ona suprotstavljena ideologiji kompozicije i komponovanja Pariske škole, tj. njenom „osećanju ivice slike kao ograničenja“. Spoznaja i pouka o nekim od osnovnih elemenata ne samo *allover* slike, već i „američkog modela“ slike prenose se i na njegova dela koja nastaju kasnije i koja kulminiraju oko 1989. godine, pre svega u pogledu apsolutne autonomije slikanog polja, ukidanja svakog valerskog odnosa i uspostavljanja jakih kontrasta toplih i hladnih boja. Bila je to idealna priprema za slike iz 1986, koje su do danas Grebenarovićev zaštitni znak.

Po konačnom povratku iz SAD, Grebenarović stvara izuzetne, tehnološki inovativne slike, čija se praideja nalazi u velikoj koautorskoj kompoziciji *Atinska škola (po Rafaelu)*, urađenoj poslednje godine njegovog boravka u Njujorku. Te nove slike predstavio je 1988. u galeriji Equrna u Ljubljani i 1989. u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Iza onoga što se posle prvog gledanja tih slika moglo označiti kao oblik geometrijske apstrakcije u neomodernom ključu (neogeo, nova geometrija, radikalna geometrija), stajao je složeni koncept geometrije kao sredstva u ključu postmoderne interpretacije baštinjenih kompozicionih, estetskih i duhovnih vrednosti istočnohrišćanske srednjovekovne civilizacije. Bio je to susret prividno nespojivog: „ikonofilija“ umetnika u „ikonoklazmu“ njegovog dela. Izgradnja i „ikonizovanje“ slike, koje se u srpskom modernom slikarstvu može uporediti još jedino sa delom Aleksandra Tomaševića i Lazara Vozarevića iz šezdesetih godina, znatno je pomoglo Grebenaroviću u proučavanju ikonopisa i

živopisa, kao i u njegovoj paralelnoj stvaralačkoj aktivnosti u domenu sakralnog slikarstva.

Kulminativnu tačku Grebenarovićevog umetničkog opusa predstavljaju slike nastale u periodu 1986–1989, prikazane na izložbi u Salonu Muzeja savremene umetnosti 1989. godine. On tada utvrđuje tri ključna aspekta formalnog poimanja savremene umetničke slike: 1) prostor koji gradi usvajanjem obratne perspektive ili, tačnije, supremaciju perspektivnih rešenja izvan principa euklidovske perspektive; 2) boju koja, autorovom interpretacijom zakona hromovizuelnog, promišljeno prati konstrukciju prostora slike; 3) „izlomljeni“, „prelomljeni“ oblik/ram slike koji uvek sledi osnovnu formu kompozicije. Iako prvo viđenje tih slika navodi na čisti, u izvesnoj meri optički, neomodernistički neogeo 2D plan, može da iznenadi suštinska autorova doslednost poukama koje je usvojio posmatrajući i izučavajući srpsko-vizantijske i ruske ikone. U tom pogledu krucijalan je tehnološki postupak koji Zoran Grebenarović upotrebljava od 1986. godine, jer sve slike dosledno i bez izuzetka nastaju po tehnološkom procesu preuzetom iz recepata koje su primenjivali srednjovekovni ikonopisci pri obradi drveta/panela (podloge). Prostorno kolorističku, kompozicionu shemu slike on gradi inkluzijom ili aproprijacijom kako tehnološkog postupka tako i osnovnih postulata prostorne organizacije i obratne perspektive ikone i ikonopisa. On to postiže: a) narušavanjem pravila perspektive tako što čini „primenu svesnoga metoda ikonopisne umetnosti, i da su ona [...] uvek namerna i hotimična“ (Florenski); b) primenom metoda „raskriški“ – osobenosti crteža nisu date ublaženim zajedničkim efektom boja, već nastupaju izazovno, „gotovo vrišteći na zajedničkoj živopisnoj pozadini“ (Florenski); c) najjače govori o sebi onaj predmet koji se raznim metodama pomera napred i teži da bude „živopisni centar ikone“ (Florenski); d) ti metodi su tim više svesni [...], u suprotnosti sa običnom kombinacijom boja [...] i ne mogu da se objasne naturalističkim podražavanjem (Florenski).

Izložbom u Galeriji Sebastijan, 1994. godine, Grebenarović je dalje potcrtao ustanovljenu čvrstu strukturu postulata slike. U prostorni kompozicioni sklop on s vremenom dodaje i saznanja koja je mogao da dobije iz nekih Ešerovih dela, upravo stoga što se jedan od najvažnijih uzornih aspekata Ešerovog umetničkog delovanja nalazi u domenu istraživanja prostornih dimenzija i neeuklidovskog prostora, odakle nastaju predstave hiperboličkih prostora. Poznavanje radova ovog umetnika moglo je da Grebenaroviću omogući konačnu modernu primenu komplikovanih perspektivnih rešenja i optičkih zamki u slici. Najbolji primer je rad *Ešerova značka*, ali ne zbog doslovnosti naslova, već zato što predstavlja slikovni, intrasemiotički citat Penrouzovog trougla, nemogućeg predmeta koji je optička varka, kojeg je nemoguće realizovati u trodimenzionalnom tzv. običnom, euklidovskom prostoru.

Izdvojen ciklus, koji je problemski, ali ne toliko i vremenski „upetljan“ u drugi i četvrti, čine celine „Grad Niš“ (1998–2000) i „Grad Beograd“ (2000–2006). U to vreme Grebenarović intenzivno radi na živopisanju crkava, pa se njegovo interesovanje za zaokret ka predmetno-simboličkom može razumeti i kroz tu



činjenicu. Serije gradova su dela predmetne sadržine implementirane u koncept prethodno uspostavljen u apstrakcijama. Interesantno je da Grebenarović izlazi sa konkretnim prostornim repertoarom kao intrasemiotičkim presekom srednjovekovnog živopisanog ili ikonopisanog prikaza arhitekture (eksterijera, enterijera i kulisa, nikada u kombinaciji sa figurom) i modernog jezika 2D slike tek posle 1998. godine u ciklusima

dva grada, iako je pomenuti sadržaj, kao detalj, fragment ili parafraza prisutan u apstrakcijama u periodu između 1986. i 1998, kao i posle 2006. godine i kao takav manje vidljiv i hermetičniji, budući maskiran u „čistu“ apstrakciju. Zato apstrakcije iz perioda 1987–1994. možemo da zamislimo kao znatno uvećanje (*blow up* ili *zoom in*) fragmenata predmetnog sveta, dok se ciklusi „gradova“ onda mogu smatrati obrnutim postupkom vizure detalja, umanjenjem (*zoom out*), dok se ne stigne do određenog arhitekturnog fragmenta, kao na slikama *Studija stepenica za grad Sahat-kula* (1999), *Kuće za iznajmljivanje* (1999/2000) i dr. Jedan od podstrekača nastanka ovakvih slika je i citatno-intertekstualno osavremenjivanje fragmenata kanonske umetnosti u delu savremene (profane) umetnosti. „Profane“ meditacije nad kanonom pokazuju da Grebenarović u prostornu konstrukciju slike unosi kanonske pretpostavke o „neprihvatanju kopiranja predmeta realne stvarnosti, teoriji 'nesličnih sličnosti', visokoj znakovno-simboličkoj i kulturnoj funkciji slike“ (Bičkov). Prizori/fragmenti „gradova“ uvažavaju premise kanonskog znakovnog sistema za predmetno: „vizantijski umjetnik [...] nije vidio većega smisla u fiksiranju vanjskog izgleda [...] Pejzaž su [...] predstavljali uslovno naslikani brežuljci, nekoliko drveta ili grmova, rijeka [...], arhitektonske kulise, nebo koje ih sjedinjuje.“ (Bičkov)

Sva ranija saznanja i uvidi su sintaktički i pragmatički sintetisani u kompozicionim sklopovima novijih slika koje nastaju posle 2010. godine, od kada je usledila „polifonijska“ faza. Ona se nadovezuje na apstrakcije iz perioda 1986–1998, sada složenije kompozicije i pletore boje i bojenih formi. Sintetička faza rekomponuje ranije uspostavljenu građu slike i na tome dalje razrađuje komponente prostornih i vremenskih struktura ili „petlji“ slikanog plana ili planova, tako da nastaju „polifonijska“ dela. Sada različite tačke gledišta nisu međusobno potčinjene, nego su date kao u načelu ravnopravne.

U kontekstu srpskog modernog slikarstva druge polovine XX veka, a naročito u kontekstu heterogenih pojava fenomena „nove slike“ osamdesetih godina, Zoranu Grebenaroviću pripada posebno mesto iz nekoliko razloga, koji ovom prilikom treba da budu nabrojani: 1) Da je prvi (jedini) u srpskoj modernoj umetnosti, a i šire, za

podlogu slike upotrebio izvorni starinski tehnološki postupak identičan onom za pripremu podloge za ikonu; 2) da je na tako arhaičnom tehnološkom postupku u potpunosti inovirao pojam slike; 3) da je taj pojam inovirao eklektikom baštinjenih ideja, estetika, rezultata i ideologija: modernističke ravnine + američkog tipa *allover* plohe + apstrakcije bez adrese i apstrakcije sa adresom + „ikonizovanjem“ slike u domenu „ikonodulije“, tj. apstrakcije + izgradnjom prostora na preispitivanju euklidovske geometrije prostora + metajezickom aproprijacijom nekih ideja ruskog umetničkog eksperimenta + intrasemiotičkom inkluzijom vizantijske verske slike i njene estetike + intrasemiotičkom inkluzijom Ešerovih realizacija iz domena logike izvaneuklidovskog prostora i „nemogućih“ prostornih celina; 4) da je *summa* tih htenja dala u potpunosti autentičan slikarski proseedu u srpskoj modernoj i savremenoj umetnosti – takav metajezicki sklop čije simboličko svojstvo kaže da je savremena umetnost nezamisliva bez pamćenja, bez prošlosti i bez kontinuiteta, a da najbolja dela nastaju u „imaginarnom muzeju“ našeg znanja, kulture i afiniteta. Simbolička funkcija tog dela onda više nije samo njegova materijalna pojavnost, već sposobnost da, prostranstvom vida i uvida, iz te pojavnosti izađe u svet samosvojnog i nematerijalnog: vanvremenog, vanprostornog, sjevremenog i sveprostornog.

**ZBORNİK SEMINARA ZA STUDIJE MODERNE UMETNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA UNIVERZITETA U BEOGRADU
UPUTSTVO ZA AUTORE**

Radovi se putem elektronske pošte predaju do unapred dogovorenog roka. Elektronska adresa za slanje radova je: ana.bogdanovic@fbg.ac.rs.

Finalna verzija priloga predaje se u standardnom .doc ili .docx formatu.

Finalna verzija teksta mora da sadrži:

- ime i prezime autora/-ke;
- naziv ustanove u kojoj je autor/-ka zaposlen/-a (afilijacija);
- naslov teksta;
- apstrakt na srpskom i engleskom jeziku (do 1.000 karaktera);
- ključne reči na srpskom i engleskom jeziku (najviše 8 ključnih reči);
- osnovni tekst sa bibliografskim napomenama (dužine do 40.000 karaktera uključujući prorede i napomene uz tekst).

Napomena: Ukoliko ilustracije prate tekst, svaka ilustracija mora biti potpisana imenom autora/-ke, nazivom i izvorom, a autor/-ka priloga mora imati obezbeđena autorska prava, odnosno ovlašćenje da ilustraciju objavi u okviru svoga rada.

Parametri za oblikovanje teksta

- Osnovni tekst oblikuje se latiničnim fontom Times New Roman, veličina 12, prored 1,5.
- Tekst se poravnava uz levu marginu, a za isticanje naslova i eventualnih podnaslova u tekstu koristi se opcija bold.
- Navodnici se koriste prema pravilu: „tekst“.
- Citiranje unutar citata navodi se prema pravilu: „, ’tekst’ “.
- Nazivi umetničkih radova, časopisa, izložbi, publikacija, filmova i sl. navode se *kurzivom* (u zagradi se navodi izvorni naslov ukoliko se navodi prevod stranog termina).
- Reči pozajmljene iz stranih jezika navode se *kurzivom*.
- Fusnote i napomene uz tekst, korišćena literatura i izvori navode se fontom Times New Roman, veličine 10, prored 1,0. Spisak korišćene literature (referenci) navodi se na kraju rada po abecednom ili azbučnom

redu prezimena autora. Ukoliko se navodi više bibliografskih jedinica istog autora koje imaju istu godinu izdanja, one se dodatno označavaju malim početnim slovima abecede.

Pravila citiranja i navođenja literature

Literatura i izvori citiraju se i navode na jeziku i pismu kojim su napisani poštujući format *The Chicago Manual of Style*. Detaljno o ovom načinu citiranja na:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

Citiranje se vrši unutar teksta. U okviru teksta se unutar zagrada navodi prezime autora i godina izdanja odgovarajuće bibliografske jedinice bez zapeta između prezimena autora i godine, a prema potrebi se navodi i broj stranice koji se odvaja zapetom, kao u sledećim primerima: (Merenik 2010), odnosno (Merenik 2010, 24) ili (Денегри и Чупић 2005, 5–9) ili (Foster et al. 2004, 101–108).

Fusnote (napomene) koje se navode na dnu odgovarajuće strane teksta treba da sadrže manje važne detalje, dopunska objašnjenja, naznake o korišćenim izvorima i građi, ali ne predstavljaju zamenu za citiranu literaturu. Način citiranja autora u fusnoti isti je kao način citiranja u tekstu.

Način citiranja u *spisku literature* na kraju rada

Monografske publikacije i izložbeni katalozi

Primeri za knjige sa jednim autorom, odnosno urednikom:

Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Filozofski fakultet i Fondacija Vujičić kolekcije, 2010.

Čupić, Simona (ed.). *The JFK culture: art, film, literature and media*. Belgrade: Faculty of Philosophy, American corner, 2013.

Primeri za knjige sa dva ili tri autora:

Денегри, Јеша и Симона Чупић. *Петар Добровић у тридесетим. Уметник и социјално окружење*. Београд: Музеј савремене уметности, 2005.

Harrison, Charles, Francis Frascina and Gill Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

Primeri za knjige sa četiri ili više autora:

Foster, Hal et al. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

Poglavlja i tekstovi objavljeni u knjigama i zbornicima radova

Primer:

Мереник, Лидија. „Далеко од разуздане гомиле: уметничко приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945.“ у *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, ур. Милан Ристовић, 706–730. Београд: Cliо, 2007.

Текстови објављени у часописима

Primer:

Ћупић, Simona. „Европа и/или национални идентитет: Павилјон Краљевине Србије на Светској изложби 1900. и његове последице.“ *Зборник Семинара за студије модерне уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду* 3/4 (2008): 107–127.

Текстови објављени у новинама и популарној периодичи

Primer:

Петровић, Растко. „Пролетна изложба југословенских уметника.“ *Политика*, 11. 5. 1931.

- Уз **архивске изворе** се наводе signature фондова и назив архива у којима се извори налазе.
- За **изворе са интернета** наводи се URL адреса и датум последњег приступа веб страници у заградама.

Илустрације које прате текст предају се у jpg или tiff formatu, резолуције 300 dpi или више, реалне величине 10 x 15 cm електронском поштом као прилог или преко веб-сервиса за трансфер података, попут www.wetransfer.com или www.dropbox.com.

Место илустрација у тексту је потребно обележити одговарајућим бројем илустрације у заградама. Илустрације је потребно означити на следећи начин у наслову fajла: број илустрације (тако да одговара броју наведеном унутар текста), име аутора, назив илустрације, година, аутор илустрације/фотографије, извор илустрације.

CIP – Каталогизacija у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
7.038.6 “19/20”(497.11)

**ZBORNIK Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u
Beogradu** = The Journal of Modern Art History Department
Faculty of Philosophy University of Belgrade / odgovorni
urednik Lidija Merenik. – 2010, br. 6-. – Beograd : Filozofski
fakultet, 2010- (Beograd : Službeni glasnik). – 23 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jeziku.

ISSN 2217-3951 = Zbornik Seminara za studije moderne
umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu

COBISS.SR-ID 179507468

ISSN 2217-3951



9 772217 395101